

**PROSIDING SEMINAR MAHASISWA PASCASARJANA
INSTITUT SENI INDONESIA SURAKARTA**

MEMBANGUN KONSEP SENI NUSANTARA

Balai Ekspresi 'Sungging Prabangkara'
Fakultas Seni Rupa dan Desain Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta
Kampus II Mojosongo, Surakarta
Rabu, 11 November 2015

Oleh:

Kartiman
Sufiana
Muhammad Arif Jati Purnomo
Agung Purnomo
Joko Budiwiyanto
Joko Suranto
Nerfita Primadewi
Afrizal Harun
Yuhri Inang Prihatina
Bambang Aris Kartika



**Penerbit:
ISI PRESS**

**PROSIDING SEMINAR MAHASISWA PASCASARJANA
INSTITUT SENI INDONESIA SURAKARTA**

MEMBANGUN KONSEP SENI NUSANTARA

Cetakan I, ISI Press. 2018

Halaman: v + 142

Ukuran: 21 X 29,5 cm

Steering Committee:

Dr. Zoelkarnaen Mistortoify, M.Hum.

Dr. Nyoman Murtana, S.Kar., M.Hum.

Organizing Committee:

Ketua: Bambang Aris Kartika, S.S., M.A.

Sekretaris: Agung Purnomo, M.Sn.

Bendahara: Endang Widyawati

Publikasi: Taufik Murtono, M.Sn.

Reviewer

Prof. Dr. T. Slamet Suparno, S.Kar., M.S.

Dr. Nyoman Murtana, S.Kar., M.Hum.

Dr. Zoelkarnaen Mistortoify, M.Hum.

Editor Penyunting

Jamal, M.A.

Layout

Taufik Murtono & Irvan M.

Desain Sampul

Taufik Murtono

ISBN

978-602-5573-18-7

Penerbit

ISI Press

Jl. Ki Hadjar Dewantara 19, Kientingan, Jebres, Surakarta 57126

Telp (0271) 647658, Fax. (0271) 646175

All rights reserved

© 2018, Hak Cipta dilindungi Undang-Undang. Dilarang keras menterjemahkan, memfotokopi, atau memperbanyak sebagian atau seluruh isi buku ini tanpa izin tertulis dari penulis.

Kata Pengantar

Buku ini merupakan kumpulan makalah hasil pemikiran tentang membangun konsep Nusantara oleh sembilan mahasiswa Program Doktor (S-3) Kajian Seni angkatan tahun 2015. Materi tersebut telah disajikan dalam sebuah seminar di lingkungan perguruan tinggi Institut Seni Indonesia Surakarta, dan telah dievaluasi dan dilakukan perbaikan, untuk memenuhi tugas Ujian Akhir Semester Gasal pada mata kuliah Seminar.

Pembahasan tentang konsep *pamijen* ditulis oleh Kartiman dalam artikelnya yang berjudul **Tekstual Konsep Pamijen Dalam Gending Karawitan Gaya Yogyakarta**. Kemudian dilanjutkan pembahasan tentang konsep cara bercerita visual (infografis) dalam artikel yang berjudul **Intisari, Media Bercerita Visual** (Studi Kasus majalah Intisari periode 2010-2015) ditulis oleh Sufiana. **Batik "Esuk- Sore"** (Sebuah Kajian Sosial Tentang Fenomena Batik di Pesisir Jawa) ditulis oleh Muhammad Arif Jati Purnomo. **Gebyok Rumah Jawa Dalam Sudut Pandang Perubahan Budaya** ditulis Joko Budiwiyanto. **Literasi Pentas Tugas Akhir Antara Rezim Estetika dan Taksu** (Kasus Tugas Akhir Mahasiswa S2 Penciptaan Seni ISI Surakarta) ditulis oleh Joko Suranto. **Nonton, Ditonton, dan Tontonan** ditulis oleh Nerfita Primadewi. **Perubahan Desain Interior Sasana Handrawina Ditinjau Melalui Pendekatan Sosial** ditulis oleh Agung Purnomo. Terakhir adalah pembahasan tentang **Epik Melawan Lupa: Sikap Kebangsaan Mbah Hasyim dalam Teks Film Biografi Sang Kiai Rako Prijanto** oleh Bambang Aris Kartika. **Konsep Alam Takambang Jadi Guru Dalam Penciptaan Teater Komunitas Seni Hitam Putih Sumatera Barat** Ditulis oleh Afrizal Harun. **Ornamen Emas: Simbol Resistensi Kebaya Pengantin Tradisional Jawa Di antara Kekunoan dan Kekinian** oleh Yuhri Inang Prihatina.

Demikianlah ke-sepuluh penulis tersebut mencoba menggali konsep Nusantara melalui perspektif masing-masing sesuai dengan bidang keahliannya.

Wakil Direkur Pascasarjana

Dr. Zulkarnain Mistortoify, M.Hum



Daftar isi

Kajian Tekstual Konsep <i>Pamijen</i> Dalam Gending Karawitan Gaya Yogyakarta oleh Kartiman	1
Intisari, Media Bercerita Visual (Studi Kasus majalah Intisari periode 2010-2015) oleh Sufiana	15
Batik “<i>Esuk- Sore</i>” (Sebuah Kajian Sosial Tentang Fenomena Batik di Pesisir Jawa) oleh Muhammad Arif Jati Purnomo	29
<i>Gebyok</i> Rumah Jawa Dalam Sudut Pandang Perubahan Budaya oleh Joko Budiwiyanto	43
Nonton, Ditonton, dan Tontonan oleh Nerfita Primadewi	59
Perubahan Desain Interior Sasana Handrawina Ditinjau Melalui Pendekatan Sosial oleh Agung Purnomo	68
Literasi Pentas Tugas Akhir Antara Rezim Estetika dan Taksu (Kasus Tugas Akhir Mahasiswa S2 Penciptaan Seni ISI Surakarta) oleh Joko Suranto	81
Epik Melawan Lupa: Sikap Kebangsaan Mbah Hasyim dalam Teks Film Biografi <i>Sang Kiai Rako Prijanto</i> oleh Bambang Aris Kartika	93
Konsep <i>Alam Takambang Jadi Guru</i> Dalam Penciptaan Teater Komunitas Seni Hitam-Putih Sumatera Barat oleh Afrizal Harun	116
Ornamen Emas: Simbol Resistensi Kebaya Pengantin Tradisional Jawa Di antara Kekunoan dan Kekinian oleh Yuhri Inang Prihatina	128



Kajian Tekstual Konsep *Pamijen*¹ Dalam Gending Karawitan Gaya Yogyakarta

Kartiman

Program Studi S-3 Pengkajian Seni Musik

Kartiman12@yahoo.com

PENDAHULUAN

Membicarakan seni karawitan gaya Yogyakarta tidak dapat dipisahkan dari peristiwa sejarah yang terkait dengan permasalahan politik pada saat itu. Kemampuan penjajah Belanda menggunakan politiknya yang terkenal dengan istilah *Devide et Impera*², akhirnya dapat memecah persatuan kerajaan Mataram. Melalui perjanjian Giyanti tanggal 13 Februari 1755, Belanda memecah kerajaan Mataram menjadi dua, yaitu *Kasunanan* Surakarta dan *Kasultanan* Yogyakarta (R.M. Soedarsono, 1997: 100).

Perjanjian Giyanti tidak hanya berdampak pada wilayah geografis dan kekuasaan kedua kerajaan saja, melainkan juga berdampak pada unsur-unsur kehidupan yang lain, salah satunya adalah kesenian. Dengan terpecahnya kerajaan Mataram menjadi dua, maka di antara kedua kerajaan tersebut dalam pergaulan kesenian, khususnya seni pertunjukan tradisi yang ber-*lebel*³ kraton, disadari, diakui atau tidak, terjadi perbedaan. Sebagai bagian dari seni pertunjukan tradisi, keberadaan seni karawitan kedua kerajaan tersebut apabila diamati, dianalisis terdapat beberapa perbedaan, baik yang berhubungan dengan sisi musikalitas maupun non musikalitas.

Gending merupakan salah satu bagian aspek musikalitas yang terdapat dalam seni karawitan. Seni karawitan gaya Yogyakarta memiliki gending-gending yang dikelompokkan menjadi beberapa kelompok, salah satunya

¹ Khusus, Istimewa

² Memecah belah

³ Berasal, hidup

kelompok gending *pamijen*. Oleh masyarakat karawitan, khususnya pelaku karawitan, gending *pamijen* merupakan gending khusus yang di dalamnya memiliki *garap*⁴ tersendiri.

PEMBAHASAN

A. Karawitan Gaya Yogyakarta

Sebelum menyampaikan data yang terkait dengan konsep *pamijen* dalam karawitan gaya Yogyakarta, terlebih dahulu akan disampaikan sedikit informasi tentang seni karawitan gaya Yogyakarta. Hal ini dibutuhkan untuk mengetahui sejauhmana hubungan antara konsep awal pembentukan karawitan gaya Yogyakarta dengan konsep *pamijen* dalam karawitan gaya Yogyakarta, mengingat beberapa gending gaya Yogyakarta oleh masyarakat pendukungnya diindikasikan memiliki konsep *pamijen*, baik itu *pamijen* bentuk maupun *pamijen garap*⁵. Konsep *pamijen* di dalamnya, sangat mungkin berhubungan dengan konsep awal terbentuknya karawitan gaya Yogyakarta sebagai salah satu gaya dalam karawitan Jawa yang sampai sekarang ini masih hidup dan berkembang di wilayahnya.

Seni karawitan gaya Yogyakarta merupakan spesifikasi yang ditandai oleh bentuk fisik, estetis, dan sistem kerja yang dimiliki perorangan atau kelompok tertentu yang diakui eksistensinya, serta berpotensi untuk mempengaruhi individu atau kelompok secara disengaja atau tidak disengaja. Untuk mendeskripsikan karawitan gaya Yogyakarta dapat dilihat dari dua hal, yaitu yang bersifat visual dan auditif. Bersifat visual meliputi penggunaan *ricikan*⁶ gamelan dengan berbagai asesorisnya, sedangkan yang bersifat auditif meliputi *garap* dan repertoar gending.

Pada umumnya banyak yang percaya bahwa seni karawitan gaya Yogyakarta memiliki kesinambungan dengan gaya induknya, yaitu Mataram.

⁴ Aturan

⁵ Gending yang memiliki kekhususan dalam hal pola permainan instrumen, dan/atau vokal tanpa harus mengalami perubahan bentuk atau struktur gending yang bersangkutan

⁶ Instrumen

Kelahirannya mengikuti arah pengembangan yang merupakan penggalian dan pengendapan sari budaya Mataram pada jaman keemasan pemerintahan Sultan Agung. Menurut R.M. Soedarsono melalui kutipan *Babad Kraton Ngayogyakarta* (Kriswanto, 2003: 35), meskipun tidak terungkap secara jelas, bahwa dalam perjanjian Giyanti tersirat adanya perjanjian kebudayaan antara Paku Buwana III Raja Kasunanan Surakarta dengan Pangeran Mangkubumi yang kemudian bergelar Hamengku Buwana I sebagai Raja Kasultanan Yogyakarta. Keduanya sepakat untuk tetap menjadikan seni sebagai salah satu pusaka yang harus tetap dilestarikan keberadaannya. Adapun isi perjanjian kebudayaan sebagai berikut:

Bahwa pada Perjanjian Giyanti 1755 terjadi adanya kesepakatan yang menyatakan Pangeran Mangkubumi (selanjutnya bergelar Hamengku Buwana I) mendapatkan separo wilayah Mataram serta diminta untuk meneruskan tari gaya Mataram oleh Sunan Paku Buwana III. Adapun Sunan Paku Buwana III sendiri yang mendapat separo wilayah Mataram pula, akan mengembangkan gayanya sendiri yang sekarang disebut dengan gaya Surakarta.

Bagi sebagian masyarakat, isi perjanjian kebudayaan tersebut dimaknai bahwa seni karawitan gaya Yogyakarta sebagai penerus gaya Mataram, sehingga memberi predikat seni karawitan gaya Yogyakarta dengan istilah seni karawitan *gagrag*⁷ Mataram atau Mataraman. Pemberian predikat ini lambat laun mulai menghilang, mengingat masih terdapat pertimbangan lain terkait dengan penambahan kata “Mataram atau Mataraman” yaitu didasarkan pada kenyataan bahwa situs-situs kerajaan Mataram pada waktu itu, seperti Kota Gede, Imogiri, Pleret, secara geografis berada di wilayah Yogyakarta, sehingga terjadi ikatan emosional antara gaya Yogyakarta dengan gaya Mataram. Jadi identitas “Mataram atau Mataraman” lebih didasarkan pada sisi geografis, bukan musikalitasnya. Untuk validitas data, sisi geografis lebih mudah dibuktikan, karena situs-situs tersebut sampai sekarang masih ada dan terawat dengan baik. Sebaliknya pembuktian melalui sisi musikalitas akan

⁷ Gaya

mengalami kesulitan, mengingat dokumentasi tentang orisinalitas karawitan gaya Mataram sulit untuk dilacak, serta perkembangan *garap* antara gaya Surakarta dengan gaya Yogyakarta yang terkesan semakin membaaur, saling menyapa.

Dewasa ini sulit untuk mendefinisikan atau memberikan predikat seni karawitan gaya Yogyakarta sebagai penerus gaya Mataram. Salah satu penyebabnya adalah semakin dekat dan membaurnya pergaulan gaya dalam seni karawitan, khususnya untuk gaya Surakarta dengan Yogyakarta. Saling adopsi antara kedua gaya besar dalam seni karawitan Jawa menjadi lazim terjadi. *Kendhangan*⁸ ladrang irama I dalam karawitan Yogyakarta sering digunakan dalam penyajian ladrang gaya Surakarta. Begitu juga tidak sedikit *rebaban*⁹, *genderan*¹⁰ gaya Surakarta digunakan dalam penyajian gending-gending gaya Yogyakarta. Realita inilah yang menjadikan orisinalitas gaya “berkarawitan” menjadi berkurang.

Berdasarkan hasil sarasehan yang diselenggarakan oleh Taman Budaya Yogyakarta disimpulkan bahwa (Taman Budaya Daerah Istimewa Yogyakarta, 2000: 3-4): (1) karawitan gaya Yogyakarta telah diakui keberadaannya; (2) Seni karawitan gaya Yogyakarta lahir dan berkembang di Keraton Kasultanan Yogyakarta sejak jaman pemerintahan Sri Sultan Hamengku Buwana I sampai sekarang; (3) Kehidupan seni karawitan menyatu dengan kehidupan kerajaan, sehingga setiap Sultan yang berkuasa telah mengembangkan seni karawitan. Salah satu puncak kemajuan seni karawitan gaya Yogyakarta terjadi pada masa pemerintahan Sri Sultan Hamengku Buwana VIII; (4) Sesudah proklamasi kemerdekaan bangsa Indonesia, seni karawitan gaya Yogyakarta mengalami perkembangan pesat, dan didukung oleh seluruh masyarakat Daerah Istimewa Yogyakarta, dan Kraton Yogyakarta; dan (5) Ciri-ciri karawitan gaya Yogyakarta adalah: *prasaja*¹¹, *greget* dan *anteb*¹², *mungguh*¹³ dan tangguh, agung.

⁸ Pola permainan kendang

⁹ Pola permainan rebab

¹⁰ Pola permainan gender

¹¹ Berhubungan dengan hasil sajian yang terkesan tidak banyak variasi, apa adanya

Secara teknis, ciri-ciri yang berkaitan dengan *garap* masing-masing *ricikan*, antara lain: pola permainan *ricikan* bonang penembung *ngedhongi*¹⁴, bonang barung *nglagu*¹⁵, bonang penerus menonjol dan pada bentuk gending lancar *nitir*¹⁶; pada bagian gending tertentu demung *imbal*¹⁷, saron *pancer*¹⁸, dan slenthem *mbandhul/ngenyut*¹⁹; *ricikan* peking ditabuh *sungsun*²⁰, mendahului dengan *miraga*²¹; khususnya untuk *garap soran*²² *ricikan kethuk* menggunakan *tabuhan salahan*²³ pada bentuk gending ketawang sampai gending *ageng*²⁴ yang letaknya menjelang gong; lagu suling sejalan dengan lagu *sindhen*²⁵; *tabuhan* gambang banyak *ngukel*²⁶; pada gending bentuk ketawang terdapat dua *tabuhan* kempul dan penggunaan irama satu.

Pada awalnya gending-gending karawitan gaya Yogyakarta lebih banyak disajikan dalam bentuk *soran*. *Soran* berasal dari kata *sora*, yang artinya keras. Penyebutan *soran* lebih menekankan pada sajian gending dengan volume *tabuhan* lebih keras, dan terkesan menggelegar. Bentuk penyajian ini tidak menyertakan *ricikan* rebab, gender barung, siter, gambang, dan vokal. Perkembangan selanjutnya, seni karawitan gaya Yogyakarta banyak pula disajikan dalam bentuk *lirihan*. *Lirihan*²⁷ berasal dari kata *lirih* yang artinya lembut.

¹² Penggambaran kesungguhan hasil penyajian

¹³ Keselarasan, kualitas hasil sajian

¹⁴ Teknik permainan yang dalam satu gatra terdapat dua kali pukulan, terletak pada hitungan kedua dan keempat

¹⁵ Teknik permainan dengan mengembangkan melodi pokok dalam instrumen bonang barung

¹⁶ Teknik permainan dengan pukulan lebih rapat

¹⁷ Teknik permainan dua instrumen dengan pukulan selang-seling

¹⁸ Teknik permainan dengan menggunakan satu nada sebagai penyelia nada pokok dalam suatu gatra, terletak pada hitungan pertama dan ketiga setiap gatra

¹⁹ Teknik permainan untuk memberikan penekanan pada nada seleh setiap gatra, terletak pada hitungan kesatu, kedua, dan ketiga, biasanya digunakan untuk jenis balungan nibani

²⁰ Bertingkat

²¹ Teknik permainan dengan mengembangkan melodi pokok dalam instrumen peking

²² Keras

²³ Pola permainan khusus instrumen kethuk untuk memberi tanda akan jatuhnya gong

²⁴ Besar, Gending yang memiliki 128 sabetan balungan atau lebih dalam satu gongan, tanpa *tabuhan* kempul, memiliki bentuk *ndhawah* sendiri. Istilah *Ndhawah* sama dengan istilah *inggah* dalam karawitan gaya Surakarta

²⁵ Vokalis putri dalam sajian karawitan Jawa

²⁶ Teknik permainan dengan mengandalkan pergelangan tangan, khususnya pergelangan tangan kiri

²⁷ Sajian karawitan melibatkan seluruh instrumen dan vokal dengan pukulan lembut

Penyajian bentuk *soran* pada karawitan gaya Yogyakarta tidak terlepas dari konsep estetik yang dimilikinya sebagai iringan tari. Pendapat ini diperkuat adanya pertunjukan tari Lawung yang diciptakan oleh Sri Sultan Hamengku Buwana I. Karakter gending gaya Yogyakarta merupakan penggambaran dari keteguhan hati Sri Sultan Hamengku Buwana I sebagai raja yang arif dan bijaksana, gagah berani, serta perwujudan dari suasana peperangan yang terjadi pada waktu itu, sehingga membutuhkan bentuk sajian karawitan yang berkarakter semangat, gagah. Situasi dan kondisi saat itu berpengaruh terhadap pembentukan karawitan gaya Yogyakarta.

Seni karawitan gaya Yogyakarta sebagai salah satu gaya karawitan yang sudah dibakukan memiliki spesifikasi dalam *balungan*²⁸ gending. Kecenderungannya gending-gending gaya Yogyakarta mempunyai susunan melodi melompat, terpatah, sehingga terkesan kurang linear, kurang mengalir. Ciri lain karawitan gaya Yogyakarta adalah adanya *balungan lombo*, dan *balungan ngracik*, sehingga karawitan gaya Yogyakarta memiliki tiga (3) jenis *balungan*, yaitu *balungan mlampah*²⁹, *balungan ngracik*³⁰, dan *balungan lombo*³¹.

B. Konsep *Pamijen* Gending Karawitan Gaya Yogyakarta

Berdasarkan hasil pengamatan awal dari beberapa sumber pustaka tertulis maupun diskotik, ditemukan beberapa data yang diduga sebagai konsep *pamijen* dalam gending-gending karawitan gaya Yogyakarta. Dari data-data yang diperoleh dilengkapi hasil diskusi dengan beberapa tokoh dan pelaku karawitan gaya Yogyakarta yang terdiri seniman dan akademisi, mengindikasikan bahwa karawitan gaya Yogyakarta memiliki gending-gending yang dapat dikategorikan sebagai gending *pamijen*. Beberapa gending memiliki konsep *pamijen*, baik itu *pamijen* bentuk maupun *pamijen garap*.

²⁸ Kerangka

²⁹ Jenis *balungan* yang setiap satu gatra memiliki empat ketukan dengan empat tabuhan *balungan*

³⁰ Jenis *balungan* merupakan pengembangan dari melodi *balungan mlampah* dengan delapan tabuhan *balungan*

³¹ Jenis *balungan* yang setiap satu gatra memiliki empat ketukan dengan dua tabuhan *balungan* terletak pada setiap hitungan kedua dan keempat

Dibandingkan dengan *pamijen garap*, pemahaman *pamijen* bentuk lebih mudah, konsep dan spesifikasinya lebih jelas. Dalam *pamijen* bentuk spesifikasinya ditandai dengan adanya perubahan jumlah gatra pada bagian-bagian tertentu dalam struktur gending *tengahan*³² dan *ageng*, sehingga struktur gending menjadi berubah tetapi masih dalam konteks bentuk gending sebagaimana pada umumnya. Perubahan yang terjadi disebabkan adanya pengurangan atau penambahan gatra dalam setiap gending, yang berdampak pula pada perubahan pola *garap*, sehingga gending yang termasuk dalam *pamijen* bentuk didalamnya juga mengalami perubahan *garap*.

Konsep *pamijen garap* dalam karawitan gaya Yogyakarta sejauh ini masih samar-samar, diantara tokoh maupun pelaku karawitan masih terdapat perbedaan pandangan mengenai makna *pamijen garap*. Pandangan pertama memaknai *pamijen garap* dengan berorientasi pada kekhususan *garap* yang dimiliki oleh suatu gending dan tidak dapat digunakan pada gending yang lain, sehingga kekhususan *garap* benar-benar sebagai ciri gending yang bersangkutan. Kekhususan *garap* diibaratkan sebagai amanah gending yang harus dijalankan ketika gending yang bersangkutan disajikan. Pendapat kedua memaknai konsep *pamijen garap* menyatu dengan *cengkok*³³ khusus atau *gawan*³⁴ gending, karena *cengkok* khusus dan *gawan* gending merupakan bagian dari *pamijen garap*, atau *pamijen garap* mengilhami terjadinya *cengkok* khusus atau *gawan* gending.

Pandangan lain yang berhubungan dengan konsep *pamijen* dalam karawitan Yogyakarta adalah terjadinya *pamijen* karena pengaruh cabang seni pertunjukan lain, khususnya seni tari. Untuk karawitan gaya Yogyakarta, terjadinya perubahan bentuk, dan atau *garap* gending karena pengaruh seni tari sangat banyak. Kemungkinan hal ini tidak terlepas dari konsep awal pembentukan karawitan gaya Yogyakarta sebagai karawitan tari. Tidak sedikit

³² Gending yang memiliki 64 sabetan balungan dalam satu gongan, tanpa tabuhan kempul, memiliki bentuk *ndhawah* sendiri. Istilah *Ndhawah* sama dengan istilah *inggah* dalam karawitan gaya Surakarta

³³ Gaya khusus, pola permainan ricikan dan/atau vokal khusus

³⁴ Pasangan, pola permainan ricikan dan/atau vokal sebagai pasangan dari gending yang bersangkutan, hanya digunakan satu gending

tokoh atau pelaku karawitan yang berpendapat bahwa beberapa gending dalam karawitan tari maupun karawitan pedalangan sebagai gending dengan konsep *pamijen* di dalamnya, karena secara fisik memang memiliki kekhususan.

Tahap awal menganalisis gending-gending *pamijen* gaya Yogyakarta ditemukan beberapa fakta menarik, diantaranya penggunaan konsep *pamijen* yang tidak hanya berlaku untuk satu gending saja, melainkan beberapa gending menggunakan konsep yang sama. Beberapa data hasil temuan awal terhadap konsep *pamijen* dalam gending-gending gaya Yogyakarta antara lain sebagai berikut:

1. Beberapa gending *sarayuda*³⁵ memiliki konsep *pamijen* bentuk terletak di bagian *dados*³⁶ dan *ndhawah*³⁷. Konsep *pamijen* ditandai dengan adanya penambahan gatra sampai satu *kenongan*³⁸, sehingga pada bagian *dados* dan *ndhawah* memiliki lima (5) *kenongan*. Termasuk dalam kelompok ini antara lain: Gending Antuksih Laras Pelog Patet Barang Kendangan *Majemuk*³⁹, Gending Ardi Bantar Laras Pelog Patet Barang Kendangan *Majemuk*, Gending Bremara Sekar Laras Pelog Patet Barang Kendangan *Majemuk*, Gending Nglentar Laras Pelog Patet Barang Kendangan *Majemuk*, Gending Ridhong Laras Pelog Patet Barang Kendangan *Majemuk*. Penambahan gatra berdampak pada perubahan bentuk, struktur, dan *garap* gending. Secara visual bentuk dan struktur gending menjadi berubah dibandingkan gending-gending sejenis pada umumnya. Perubahan bentuk dan struktur diikuti pula dengan perubahan *garap*, sehingga gending-gending tersebut memiliki konsep *garap* khusus, terletak pada *ricikan* kendang disebut kendangan *Majemuk*. Untuk *garap* khusus *ricikan* yang lain belum diketahui,

³⁵ Pola permainan *ricikan* kendang untuk gending-gending laras pelog dalam karawitan Yogyakarta, yang setiap satu gongan memiliki 64 sabetan balungan, setiap satu *kenongan* bagian *dados* memiliki 2 tabuhan kethuk terletak pada hitungan keempat gatra pertama dan ketiga, serta dalam setiap satu *kenongan* pada bagian *ndhawah* memiliki 4 tabuhan kethuk yang terletak pada hitungan kedua setiap gatra.

³⁶ Bagian dalam komposisi gending tengahan gaya Yogyakarta, terletak setelah bagian buka, atau lombo. Dalam karawitan gaya Surakarta dinamakan *merong*.

³⁷ Bagian dalam komposisi gending tengahan gaya Yogyakarta sebagai kelanjutan dari bagian *dados*. Dalam karawitan gaya Surakarta dinamakan *inggah*.

³⁸ Bagian dalam suatu komposisi gending yang ditandai dengan tabuhan *kenong*

³⁹ Pola permainan *ricikan* kendang khusus yang hanya digunakan untuk gending-gending tengahan yang memiliki lima *kenongan*

mengingat gending-gending tersebut sekarang baru dalam taraf alih aksara dari naskah kuno (*titilaras andha*⁴⁰) ke *titilaras kepatihan*, dan belum diketahui disajikan dalam bentuk *soran* atau *lirihan*.

2. Beberapa gending *ageng* memiliki konsep *pamijen* bentuk ditandai dengan pengurangan gatra pada bagian *pangkat ndhawah*⁴¹. Termasuk dalam kelompok ini antara lain: Gending Glendheng Laras Pelog Petet Lima Kendangan *Mawur Tungkakan*, dan Gending Wedhikengser Laras Pelog Patet Barang Kendangan *Mawur Tungkakan*, Gending Pengawe Laras Pelog Patet Lima Kendangan *Mawur Tungkakan*. Ketiga gending tersebut disajikan dalam bentuk *soran*. Pengurangan gatra berdampak pada perubahan bentuk, struktur, dan *garap* gending. Secara visual bentuk dan struktur gending pada bagian *pangkat ndhawah* menjadi berubah dibandingkan gending-gending sejenis pada umumnya. Perubahan bentuk dan struktur diikuti pula dengan perubahan *garap*, khususnya permainan *laya*⁴² pada bagian *pangkat ndhawah*, sehingga gending-gending tersebut memiliki konsep *garap* kendang khusus yang dinamakan kendangan *Mawur Tungkakan*⁴³. Sejauh ini penggunaan pola kendangan khusus *Mawur Tungkakan* masih simpang siur. Terdapat beberapa pendapat, ada yang menyebutkan untuk 2 gending, 5 gending, dan 8 gending.
3. Beberapa gending *ageng* jenis *semang*⁴⁴ atau *jangga*⁴⁵ memiliki konsep *pamijen* bentuk ditandai dengan adanya pengurangan gatra, baik dalam hitungan satu kenongan, atau setengah *kenongan*. Termasuk gending dalam kelompok ini adalah: (1) Gending Ganggong Laras Pelog Patet Nem

⁴⁰ Salah satu *titilaras* yang pernah ada dalam karawitan Jawa, bentuknya menyerupai tangga.

⁴¹ Bagian dalam komposisi gending tengahan dan ageng gaya Yogyakarta, berfungsi sebagai transisi dari bagian dados menuju bagian *ndhawah*. Dalam karawitan gaya Surakarta dinamakan *umpak inggah*.

⁴² Tempo

⁴³ Pola permainan instrumen kendang yang khusus digunakan untuk gending-gending ageng gaya Yogyakarta yang memiliki *garap* khusus pada bagian *pangkat ndhawah*, dengan adanya perubahan *laya* sampai 2 kali

⁴⁴ Gending ageng dalam laras pelog, dalam satu gongan pada bagian dados maupun *ndhawah* memiliki 4 kenongan, setiap kenongan terdiri 8 gatra, sehingga dalam satu gongan memiliki 128 sabetan balungan. Nama pola permainan kendang untuk gending ageng laras pelog.

⁴⁵ Gending ageng dalam laras slendro, dalam satu gongan pada bagian dados maupun *ndhawah* memiliki 4 kenongan, setiap kenongan terdiri 8 gatra, sehingga dalam satu gongan memiliki 128 sabetan balungan. Nama pola permainan kendang untuk gending ageng laras slendro.

Kendangan *Ganggong*. Dalam karawitan tradisi gaya Yogyakarta, gending *Ganggong* dikelompokkan dalam gending *ageng* jenis *semang* atau *jangga*. Konsep *pamijen* bentuk dalam gending ini ditandai dengan pengurangan gatra satu kenongan pada bagian *dados* maupun *ndhawah*, sehingga dalam satu *gongan* pada bagian *dados* dan *ndhawah* hanya terdiri dari tiga *kenongan*, dan setiap *kenongan* terdiri dari delapan gatra. Pengurangan gatra berdampak pada perubahan bentuk, struktur, dan *garap* gending. Secara visual bentuk dan struktur gending menjadi berubah bila dibandingkan dengan gending-gending sejenis pada umumnya. Perubahan bentuk dan struktur diikuti pula dengan perubahan *garap*, sehingga gending *Ganggong* mempunyai *garap* khusus terletak pada pola kendangan yang dinamakan *kendhangan Ganggong*⁴⁶. Dalam karawitan gaya Yogyakarta, gending ini disajikan dalam bentuk soran; dan (2) Gending Longkrang Laras Slendro Pathet Sanga Kendangan *Longkrang*. Dalam karawitan tradisi gaya Yogyakarta, gending *Longkrang* dikelompokkan dalam gending *ageng* jenis *semang* atau *jangga*. Berbeda dengan konsep *pamijen* gending *Ganggong*, konsep *pamijen* bentuk dalam gending *Longkrang* ditandai dengan pengurangan gatra setengah *kenongan*, terletak pada *kenongan* ketiga dan keempat bagian *dados* maupun *ndhawah*, sehingga pada *kenongan* pertama dan kedua bagian *dados* maupun *ndhawah* masing-masing tetap dengan delapan gatra, sedangkan pada *kenongan* ketiga dan keempat bagian *dados* dan *ndhawah* masing-masing hanya memiliki empat gatra. Perubahan berdampak pada perubahan bentuk dan struktur, serta *garap* gending. Perubahan bentuk dan struktur gending yaitu pada *kenongan* pertama dan kedua bagian *dados* maupun *ndhawah* menggunakan bentuk dan struktur gending *semang* atau *jangga*, sedangkan pada *kenongan* ketiga dan keempat bagian *dados* maupun *ndhawah* menggunakan bentuk dan struktur *candra* atau *sarayuda*. Perubahan bentuk dan struktur diikuti pula perubahan *garap*,

⁴⁶ Pola permainan kendang khusus hanya untuk gending *Ganggong* dengan menggunakan kendang *ageng*

sehingga untuk gending Longkrang memiliki *garap* khusus terletak pada *ricikan* kendang dinamakan kendangan *Longkrang*⁴⁷.

4. Berbeda dengan *pamijen* bentuk, keberadaan konsep *pamijen garap* dalam gending-gending gaya Yogyakarta masih menimbulkan perbedaan pemahaman. Pemahaman *pamijen garap* dengan *gawan* gending, *cengkok* khusus, atau variasi *garap* gending masih terjadi. Berdasarkan data awal hasil studi referensi, diindikasikan beberapa gending memiliki konsep *pamijen garap*. Konsep *pamijen garap* terletak pada pola permainan *ricikan*, *sindhenan*, dan permainan *laya*. Beberapa gending yang memiliki konsep *pamijen garap* antara lain: (1) Gending Cengbarong Laras Slendro Patet Sanga Kendangan *Barong Sakepak*, yang disajikan dalam bentuk *lirihan*. Konsep *pamijen garap* terletak pada pola kendangan khusus yang disebut *Barong Sakepak*⁴⁸. Dibandingkan dengan pola kendangan *Candra*, kendangan *Barong Sakepak* lebih rapat; (2) Gending Degung Banten Laras Pelog Patet Lima Kendangan Semang, yang disajikan dalam bentuk *soran*. Konsep *pamijen garap* terletak pada pola permainan khusus pada bonang barung bagian *dados* yang menyerupai motif *bonangan* etnis Sunda; (3) Gending Jangkung Kuning Laras Pelog Patet Barang Kendangan *Sarayuda Laraciblon*, disajikan dalam bentuk *lirihan*. Konsep *pamijen garap* terletak pada *ricikan* kendang dengan adanya pola kendangan *Sarayuda Laraciblon*⁴⁹ pada bagian *dados*, dan kendangan motif *tledhekan*⁵⁰ pada bagian *ndhawah*, serta permainan *laya* pada bagian *ndhawah*; (4) Ladrang Janti Laras Slendro Patet Sanga, disajikan dalam bentuk *lirihan*. Konsep *pamijen garap* dalam gending ini terletak pada bagian irama III meliputi *garap ricikan* kendang, gender barung, rebab, dan *sindhenan*. Pola kendangan khusus dalam gending ini

⁴⁷ Pola permainan kendang khusus yang digunakan hanya untuk gending Longkrang dengan menggunakan kendang ageng

⁴⁸ Pola permainan kendang khusus untuk gending Cengbarong dengan menggunakan kendang ageng

⁴⁹ Pola permainan kendang khusus untuk gending Jangkungkuning bagian dados dengan menggunakan kendang ageng

⁵⁰ Pola permainan kendang khusus untuk gending Jangkungkuning bagian ndhawah dengan menggunakan kendang batangan

terletak pada bagian irama III dengan tidak menggunakan *singgetan magak mipil*.⁵¹

5. Terdapat gending yang diindikasikan memiliki konsep *gawan* gending. *Gawan* gending dipahami sebagai suatu pola permainan *ricikan*, dan/atau vokal yang hanya dimiliki oleh gending yang bersangkutan. Dalam karawitan gaya Yogyakarta, gending yang diindikasikan memiliki konsep *pamijen garap* dalam wilayah *gawan* gending terbagi menjadi dua (2), yaitu gending yang disajikan sebagai karawitan mandiri, dan gending yang disajikan sebagai non mandiri, khususnya untuk karawitan tari. Konsep *gawan* gending dalam karawitan mandiri salah satunya terdapat pada gending Lambangsari Kendangan Jangga, yaitu adanya *sindhenan andegan*⁵² yang khusus hanya digunakan gending tersebut. Sedangkan konsep *gawan* gending dalam karawitan non mandiri salah satunya terdapat pada kendangan gati yang khusus digunakan hanya untuk gending-gending ladrang gati. Hubungan antara pola kendhangan gati dengan gending ladrang gati merupakan satu kesatuan yang saling mengikat, artinya gending ladrang gati akan terasa janggal apabila disajikan dengan pola kendhangan ladrang sebagaimana pada umumnya. Pada awalnya gending ladrang gati hanya digunakan untuk mengiringi tari srimpi, khususnya pada bagian kapang-kapang untuk maju dan mundur *beksan*. Perkembangan selanjutnya, gending ladrang gati banyak pula dijumpai dalam sajian yang bukan untuk keperluan iringan tari srimpi.
6. Beberapa gending diindikasikan memiliki konsep dalam wilayah *cengkok* khusus. *Cengkok* khusus dipahami sebagai suatu pola permainan *ricikan*, dan/atau vokal yang dapat digunakan dalam gending tertentu, atau lebih dari satu gending. Konsep *cengkok* khusus dalam gending gaya Yogyakarta salah satunya terdapat pada gending Gambirsawit Kendangan Candra,

⁵¹ Nama salah satu sekaran dalam pola permainan kendang yang berfungsi sebagai transisi dari motif sekaran menuju mipil

⁵² Salah satu jenis solo vokal yang digunakan untuk mengawali kembali sajian suatu gending setelah sebelumnya gending berhenti untuk sementara karena tuntutan garap atau hanya sekedar bagian variasi garap gending

yaitu adanya *sindhenan* khusus menjelang jatuhnya gong pada bagian *dados*. *Sindhenan* khusus dalam gending Gambirsawit Kendangan Candra ini dapat pula dijumpai pada beberapa gending sejenis dengan karakter melodi yang sama.

KESIMPULAN

Berdasarkan data awal yang diperoleh, dapat disimpulkan bahwa dalam karawitan gaya Yogyakarta terdapat beberapa gending yang memiliki konsep *pamijen* bentuk dan *pamijen garap* sebagaimana yang dimiliki saudaranya yaitu karawitan gaya Surakarta.

Terdapat beberapa hal yang memberikan ciri terhadap konsep *pamijen* dalam karawitan gaya Yogyakarta. Pengertian *pamijen* bentuk bukan berorientasi terhadap satu gending saja, melainkan terhadap kelompok gending tertentu. Dalam *pamijen garap*, kekhususan di dalamnya didominasi pola permainan *ricikan* kendang. Hal ini tidak terlepas dari sejarah awal munculnya seni karawitan gaya Yogyakarta.

Gawan gending dan *cengkok* khusus merupakan dua istilah yang mewarnai konsep *pamijen* dalam karawitan gaya Yogyakarta. *Gawan* gending merupakan konsep *pamijen* yang kekhususannya hanya digunakan untuk gending yang bersangkutan, keluasan kekhususannya dapat penuh dalam satu gending atau hanya sebagian saja. Terdapat dua jenis *gawan* gending, yaitu *gawan* gending untuk karawitan mandiri, dan *gawan* gending untuk karawitan non mandiri. *Cengkok* khusus merupakan konsep *pamijen* yang kekhususannya dapat digunakan untuk lebih dari satu gending, yang keluasan kekhususannya hanya sebatas beberapa gatra pada bagian tertentu gending.

DAFTAR PUSTAKA

Kriswanto. (2003), "Kehidupan Karawitan Gaya Surakarta di Daerah istimewa Yogyakarta" Tesis Untuk Memenuhi Sebagian Persyaratan Guna mencapai Derajat Sarjana S-2 Program Studi Penkajian Seni pertunjukan dan Seni Rupa Jurusan Ilmu-ilmu Humaniora Program Pascasarjana UGM Yogyakarta, Program Pascasarjana UGM, Yogyakarta.

Soedarsono, R.M. (1997), *Wayang Wong: Drama Tari Ritual Kenegaraan di Keraton Yogyakarta*, Gadjah Mada University Press, Yogyakarta.

Taman Budaya Daerah Istimewa Yogyakarta. (2000), *Karawitan Cara Ngayogyakarta Hadiningrat: Cara Tabuh Bonang dan Tabuh Satu Saron dan Slenthem*, Taman Budaya Propinsi Daerah Istimewa Yogyakarta.

NARASUMBER

Bapak Trustho, tokoh karawitan gaya Yogyakarta dan akademisi (dosen Jurusan Seni Karawitan ISI Yogyakarta)

Bapak Abujana, praktisi karawitan gaya Yogyakarta

Bapak Teguh, tokoh karawitan dan akademisi (dosen Jurusan Seni Karawitan ISI Yogyakarta)

Bapak Murwanto, tokoh karawitan gaya Yogyakarta (mantan pegawai RRI Yogyakarta seksi karawitan)

Intisari, Media Bercerita Visual (Studi Kasus majalah Intisari periode 2010-2015)

Sufiana

Program Studi S-3 Pengkajian Seni Rupa

sufiana@stts.edu

Abstrak

Intisari sebagai media bercerita visual dipandang penting untuk penyampaian pesan kepada pembaca. Pesan dibangun melalui komponen informasi, data fakta, dan gambar. Komponen tersebut dibangun menjadi sebuah kisah, peristiwa, kronologis, informasi data, yang dikonstruksikan sesuai informasi (teks) dan imajinasi. Permasalahannya, bagaimanakah konsep infografis editorial majalah Intisari, serta pola interaksi yang dibangun di dalamnya?. Tujuan penelitian adalah menemukan konsep dan pola infografis pada majalah Intisari. Grounded digunakan untuk menemukan pola interaksi yang dibangun melalui infografis editorial. Hasil analisis, semakin sederhana isyarat visual yang diterima, maka pemaknaan pun menjadi sederhana. Semakin rumit isyarat visual tersebut maka semakin kompleks pula pemaknaan yang terbentuk. Intisari memiliki ciri cara bercerita visual sederhana, simbolik, penggunaan data angka dan tabel, serta imajinatif. Sampul menggunakan ilustrasi metafora dan merupakan refleksi konten yang disajikan.

Kata Kunci: Media, Majalah Intisari, Infografis

PENDAHULUAN

Trend media khususnya majalah, sudah dimulai selama berabad-abad, sejalan dengan lajunya arus informasi dan teknologi. Mengakibatkan gaya penyampaian pesan di majalah beragam, dan semakin memiliki bentuknya. Majalah pada tahun tahun sebelumnya bahkan sampai saat ini banyak memanfaatkan teknik fotografi baik pada sampul maupun isi. Perkembangan selanjutnya, gaya bercerita tersebut sudah mulai menggunakan gambar digital seperti yang marak di web.

Gaya penyampaian pesan di majalah merupakan refleksi dari gaya tutur masyarakatnya, yang diolah sedemikian rupa hingga terjadi penyebaran dan perkembangan. Dari hanya berupa teks atau gambar saja, kemudian teks yang dipadu dengan gambar, dan perkembangan selanjutnya adalah teks, gambar, dan data fakta. Cara bercerita visual tersebut populer dengan istilah infografis. Infografis biasanya dimanfaatkan untuk bisnis atau menaikkan citra diri perusahaan atau personal. Ia dapat bersifat statis, dinamis, maupun interaksi. Infografis pada majalah lebih banyak menggunakan jenis infografis editorial.

Permasalahannya, bagaimanakah konsep infografis editorial majalah Intisari, serta pola interaksi yang dibangun di dalamnya?. Tujuan penelitian adalah menemukan konsep dan pola infografis pada majalah Intisari. Studi kasus dalam penulisan ini adalah majalah Intisari periode 2010-2015. Diketahui beberapa tahun terakhir Intisari memanfaatkan cara bercerita visual pada setiap naskahnya. Penulisan ini menjadi penting ketika masing-masing komponen dibangun untuk mampu bercerita dan menginformasikan kejadian atau peristiwa nyata kepada pembaca.

Penelitian infografis pada media cetak di Barat dan di Indonesia sudah pernah dilakukan, seperti Lankow, Dkk. (2002), dengan menggunakan pendekatan obyektif. Wicandra (2006, 2011) menggunakan pendekatan peran. Pembicaraan tersebut lebih menfokuskan pada infografis data, serta peran infografis pada media cetak secara umum. Kajian untuk mengetahui pola infografis pada majalah Intisari belum pernah dilakukan. Infografis yang menjadi fokus pembahasan adalah infografis jenis editorial.

GROUNDED RESEARH

Grounded Research digunakan untuk menemukan sifat-sifat yang penting dalam cara bercerita visual dari majalah Intisari. Dasar analisis dari Grounded Research adalah sifat-sifat infografis yang ditemukan, sifat-sifat yang penting untuk membedakan antara infografis yang berciri khas lokal dan universal. dilakukan tindakan pengamatan pada tampilan materi majalah

Intisari periode 2010 - 2015. Pengamatan terhadap konten cara bercerita visual, keterkaitan unsur-unsur. pengamatan terhadap konten yang diangkat, serta tujuan konten. Langkah-langkah dalam Grouded Reseach; (a) Merumuskan masalah cara bercerita visual di majalah Intisari baik sampul maupun materi majalah. Mengaitkan prinsip Vitruvius, yaitu masalah manfaat infografis, keistimewaan infografis, dan keindahan infografis (b) Melakukan penjaringan data komponen-komponen yang menjadi penunjang daya tarik estetis antar komponen. (c) Analisis data tentang keterkaitan antara komponen dalam infografis, sintesa kelemahan terhadap konsep yang ada dengan konsep nusantara (d) Penyusunan teori cara bercerita visual untuk majalah dengan mengacu pada teori yang sudah ada (e) Validasi teori untuk mendapatkan hasil teori cara bercerita visual yang dapat diterapkan untuk berbagai kepentingan publikasi cetak (f) Penulisan laporan.

PEMBAHASAN

1. Infografis Dalam Pandangan Masyarakat

Dalam beberapa penelitian terakhir serta pengamatan lapangan tentang penggunaan infografis pada surat kabar, majalah serta dalam konteks aktivitas lainnya, ditemukan bahwa responden sebagian besar menyukai tampilan gambar, kemudian disusul warna, dan terakhir teks. Hal ini menunjukkan bahwa animo masyarakat yang hidup dalam budaya global, yang berfikir postmodern lebih menyukai adanya perubahan ke arah yang lebih baik. Posmodern (isme) adalah perubahan budaya (mulai dari gaya hidup hingga paradigma berfikir) yang terjadi akibat perkembangan teknologi informasi (Lubis, 2014: 24). Tidak hanya masyarakat yang terlibat sebagai penikmat, mereka juga sebagai pelaku kebudayaan. Sehingga nilai-nilai estetis pada sebuah hasil budaya tetap menjadi standar dalam pandangan masyarakat postmodern.

Estetik dalam kebudayaan tradisional bukan sekedar pelengkap sebagaimana dalam kebudayaan modern kita, tetapi merupakan suatu

kesadaran substansional yang melebur dalam pemujaan dan konsep hidup (Sachari, 1989: 113). Estetik desain di Indonesia tidak berakar dari ideologi atau mazhab tertentu. Etapi lahir dari kebutuhan-kebutuhan manusia pada umumnya, walaupun untuk selanjutnya peran industrialisasi, komersialisasi, kapitalisasi dan tuntutan pembangunan manusia modern semakin tampak sebagai suatu yang lumrah (Sachari: 144). Desain senantiasa harus melakukan inovasi terus menerus; dituntut untuk menyempurnakan diri sepanjang waktu. Tidak bisa berdiri sendiri di dalam kamar, museum, galeri atau ruang pameran, melainkan dipakai dan dipergunakan oleh masyarakat. Harus menjadi bagian dari dimensi manusia dan kehidupannya. Harus bersahabat, harus komunikatif, senantiasa bernilai dalam konteks kebudayaan (Sachari:114).

Berdasar beberapa pemikiran tersebut, penulis mencoba mencari hubungan keterkaitan antara infografis dan masyarakat dimana infografis tumbuh dan berkembang. Infografis tumbuh dan berkembang dalam masyarakat kontemporer. Saat ini infografis menjadi fenomena sosial, hingga penggunaan infografis tanpa disadari, baik istilah maupun wujudnya. Masyarakat awam mengenal sebagai gambar yang berfungsi agar tampilan sampul majalah lebih menarik. Termasuk penulis saat pertama kali melihat dan belum mengenal infografis.

Infografis, budaya bercerita visual adalah artefak yang hidup dan berkembang. Selama berabad-abad perancangan informasi dan visualisasi telah digunakan untuk sains dan penerbitan. Infografis di Indonesia dan di Barat pada dasarnya kemunculannya ditandai dengan lukisan potret binatang, seperti yang terdapat di dinding gua. Pada 30.000BC pada akhir masa batu, infografis berupa lukisan potret binatang ada dinding gua di Perancis. 3000BC infografis berupa hiroglip egiptian berupa bahasa gambar simbol-simbol dan ikon. 1350 di Perancis, Nicole d'Orseme membuat gambar dengan memindahkan objek. 1510 Leonardo da Vinci menulis petunjuk dengan ilustrasi petunjuk anatomi manusia. 1786 William Playfair pelopor visual data menggunakan *graphics linier*, *pie charts*, dan *bar graph*. 1850-1870

mengkombinasikan peta dengan *flow chart* untuk statistik geografi. 1857 Florence mengkombinasikan *pie chart* pada ilustrasi nomor bulan penyebab kematian, untuk membantu ratu Victoria. 1970-1990 infografik populer sebagai mainstream publikasi baru pada koran dan majalah populer. 1930-1940 Otto Neurath mengembangkan komunikasi visual, mengajar ide dan pendekatan konsep untuk digunakan pada gambar dan ikon. Di Indonesia, penggunaan infografis sudah lama dilakukan yaitu dengan ditemukannya dalam konsep pembuatan wayang purwa (lihat manuskrip wayang purwa).

Peran estetika dalam infografis sebuah majalah tidak dapat dipandang sebelah mata. Estetika memiliki kemampuan mengintegrasikan setiap elemen hingga menjadi kesatuan, yang mampu menceritakan suatu peristiwa atau kejadian hingga detail kepada pembaca. Estetika dibangun dari pengalaman dan penghayatan perancang, riset, dan proses desain yang panjang. Perancang memvisualkan setiap informasi yang masuk, hingga menjadi sebuah peristiwa yang seolah nyata.

Infografis memiliki kekuatan estetis yang dibangun bersama antara informasi dan desain grafis hingga menghasilkan visual learning dalam perancangan infografis, Tufte membagi dua kelompok pendekatan diantaranya adalah; eksploratif dan naratif. Pendekatan eksploratif memiliki karakteristik; (1) minimalis; (2) hanya mencakup elemen yang mewakili data.; (3) mencoba mengkomunikasikan informasi; (4) dengan cara yang paling jelas dan lengkap. Sedangkan pendekatan naratif memiliki karakteristik sebagai berikut; (1) Ilustratif; (2) Berfokus pada desain; (3) Mencoba menarik perhatian menggunakan visual; (4) Informative dan menghibur. Aplikasi pendekatan eksploratif digunakan untuk keperluan; (1) Riset akademik; (2) Sains; (3) Intelijen bisnis; (4) Analisis data. Aplikasi pendekatan naratif digunakan untuk kepentingan; (1) Publikasi; (2) Blog; (3) Content marketing; (4) Material penjualan dan marketing. Infografis mendorong pembaca menggali dan mengekstraksi wawasannya sendiri, sehingga kemudahan pemahaman dapat

ditentukan oleh latar belakang pendidikan, pekerjaan, dan pengalaman, serta wawasan pembaca.

2. Interpretasi simbolik dan persepsi visual Intisari 2010-2015

Interpretasi symbol emik dan etik adalah penafsiran-penafsiran atas symbol-simbol yang dilakukan oleh masyarakatnya waktu itu hingga sekarang, yang kemudian penulis tafsirkan kembali symbol-simbol tersebut untuk dicari benang merahnya.

Sampai saat ini, sebagian masyarakat Indonesia masih mempercayai mitos-mitos, dan simbol-simbol dalam keseharian hidupnya. Sebagian lainnya sudah mulai meninggalkannya dengan alasan sudah tidak modern, dan tidak sesuai dengan zaman sekarang. Tentunya pemikiran terakhir ini tidak dapat diterima, interpretasi penulis bahwa mitos dan symbol dalam kehidupan masyarakat semakin berkembang dan memisahkan diri menjadi koloni-koloni kecil, dan menyatu dan mengalami transisi dengan mitos dan symbol universal.

Masyarakat sampai sekarang belum banyak yang menyadari, bahwa symbol, mitos, menjadi sebuah tanda peradaban dalam masyarakat itu sendiri. Keduanya tidak hilang, bahkan semakin meluaskan sayapnya menjadi bentuk informasi yang elit, klasik, dan modern.

Bercerita visual, yang dulu berasal dari budaya tutur dan budaya tulis tersebut menjadi sebuah fenomena informasi yang padat, statis, dinamis, interaktif, ilustratif, imajinatif, dan simbolis. Kini terwadahi dalam berbagai media, yang dapat dikonsumsi masyarakatnya, kapan saja, dimana saja, dari golongan mana pun.

Semakin hari masyarakatnya memaknai fenomena tersebut sebagai sebuah kemodernan, berkat kecanggihan teknologi, bahkan memaknai sebagai informasi menuju postmodernitas. Jadi, dapat disimpulkan bahwa masyarakat Indonesia sangat terbuka terhadap cara bercerita visual atau infografis di media cetak dan online. Terbukti dengan membanjirnya penggunaan gadget,

membuktikan mereka sangat menyukai informasi melalui chatting, browsing, dan game.

Untuk memahami lebih lanjut tentang mitos, symbol, dan artefak, maka penulis mencoba mengurai lebih lanjut bahasan ini. Simbol-simbol yang muncul dalam kehidupan masyarakat terangkum dalam budaya bercerita, yang dibingkai menggunakan pola-pola tertentu, diwadahi dalam berbagai media. Simbol, mitos, dan artefak merupakan komponen ujung budaya pikir masyarakatnya. Ketiganya saling berkait dan membentuk sebuah wacana yang perlu di sampaikan dan diketahui pada masyarakatnya.

Di dunia *widyapurba* atau arkeologi, istilah artefak selalu dihubungkan dengan sesuatu yang kasat mata. Dihubungkan dengan benda yang dapat dipegang, dilihat, atau bahkan dijiat (Simardjo: xi). Artefak sebagai budaya masa lalu maupun masa sekarang, kemunculannya berdasarkan mitos-mitos yang berkembang dalam lingkup masyarakatnya. Berkaitan dengan mitos, Jakob Sumardjo menegaskan bahwa mitos adalah cerita yang memberikan pedoman dan arah tertentu kepada masyarakat, bagaimana seharusnya manusia-manusia dalam masyarakat tersebut bertingkah laku sehari-harinya, Mitos adalah suatu *way of life* bagi masyarakat yang mempercayai mitos tersebut (Sumardjo, 2003:52).

Jadi, mitos dapat diwujudkan dalam berbagai karya yang perlu diinformasikan kepada masyarakat, agar masyarakat mengenal, atau mengetahui tentang informasi tersebut. Mitos-mitos dalam berbagai jenis tersebut kemudian di dokumentasikan dan diinformasikan melalui media-media. Sumardjo mengatakan bahwa, buku sejarah, riwayat hidup tokoh-tokoh, film-film, komik, karya sastra, semua itu dapat diisi mitos (Sumardjo, 2003:53). Mitos, dengan sendirinya berisi tentang informasi atau pengetahuan tentang apa yang mereka percayai. Pengetahuan berisi asal usul dunia, bagaimana asal usul padi, bagaimana sebuah kerajaan didirikan dan harus dipatuhi. Bagaimana dunia atas yang goib itu, bagaimana pahlawan-pahlawan mitos dulu hidup? (Sumardjo, 2003:55)

Di sisi lain, konvensi-konvensi yang berkaitan dengan budaya tutur masyarakat mengalami pergeseran pemahaman. Seperti budaya tutur masyarakat Sunda, budaya tutur masyarakat Jawa, Melayu, serta suku bangsa lainnya di Indonesia. Pemahaman bahwa budaya tutur perlu didokumentasikan, perlu diinformasikan atau perlu dikenalkan melalui media, seperti seni instalasi, pertunjukan, pameran, buku, komik, majalah, surat kabar, film, video, game, bahkan kini media online, seperti youtube, buku digital, komik digital, majalah digital, laman website.

Perkembangan budaya tutur atau *story telling* terpecah, ada yang mengembangkan menjadi bentuk dongeng, puisi/pantun, tembang, dan ada yang hanya berupa gambar-gambar yang menjadi lukisan, ikon, patung, ornament, dan ada yang mengkombinasikan tulisan dan gambar. Perkembangan budaya tutur melalui tulisan dan gambar sangat pesat seiring munculnya teknologi, sehingga informasi semakin mudah dilakukan oleh siapa saja dengan media apapun.

Budaya tutur bangkit dan berkembang dari keragaman tanda dan symbol yang selalu mengalami inovasi dan penyempurnaan dari berbagai sudut. Symbol-symbol baik yang berupa artefak dan folklore telah banyak dibicarakan melalui forum-forum ilmiah. Saat ini symbol-symbol semakin menarik diperbincangkan dan dikomodifikasi dalam bidang bisnis apapun. Simbol budaya yang bersifat tradisi mulai menggugah kesadaran lokal, untuk dikelola menuju komoditas universal. Termasuk di dalamnya adalah symbol visual/rupa mengalami pergeseran politis, propaganda, komoditas, dan pembelajaran yang bersifat universal.

Budaya adalah sekumpulan sikap, nilai, keyakinan, dan perilaku yang sama-sama dimiliki oleh sekelompok orang yang dikomunikasikan dari satu generasi ke generasi selanjutnya melalui bahasa atau sarana komunikasi lain (Barnouw, 1985, dalam Matsumoto: 25). Emik adalah temuan-temuan yang tampaknya berbeda antar budaya; dengan demikian, emik menunjuk pada kebenaran yang bersifat khas budaya. Etik adalah temuan-temuan yang

tampaknya konsisten pada berbagai budaya; dengan kata lain, etik mengacu pada kebenaran atau prinsip universal (Matsumoto:25).

Menengok sejenak dalam psikologi tradisional, yang berkaitan dengan sensasi dan persepsi. Persepsi⁵³ adalah tentang memahami bagaimana kita menerima stimulus dari lingkungan dan bagaimana kita memproses stimulus. Secara lebih spesifik, sensasi biasanya mengacu pada stimulasi atau perangsangan nyata pada organ-organ indera tertentu-mata (system visual), telinga (system pendengaran atau auditori), hidung (system penciuman atau *olfaktori*), lidah (pengecapan atau rasa), dan kulit (sentuhan). Persepsi biasanya dimengerti sebagai bagaimana informasi yang berasal dari organ yang terstimuli diproses, termasuk bagaimana informasi tersebut terseleksi, ditata, dan ditafsirkan. (Matsumoto, 2008: 59). Pendek kata persepsi mengacu pada proses dimana informasi inderawi diterjemahkan menjadi sesuatu yang bermakna (Matsumoto, 2008: 60). Kemudian penelitian tentang ilusi visual 1905, W.H.R. Rivers, membandingkan efek ilusi Muller-Lyer dan horizontal/vertical pada kelompok dari Inggris, pedesaan India, dan Papua Nugini.

3. Konsep dan Pola Cara Bercerita Visual (infografis)

Sebagai jembatan informasi, majalah Intisari mampu bertahan memenuhi kebutuhan pembaca. Majalah ini sangat produktif menghasilkan infografis dalam setiap naskahnya. Cara kerjanya terkadang mengkombinasikan antara gambar *bitmap* dengan gambar *vector*, namun lebih sering menggunakan gambar *vector*. Majalah tersebut berukuran A5 dengan kualitas gambar *fullcolor*. Intisari memuat kurang lebih 15 naskah yang disertai cara bercerita visual atau infografis. Jenis infografis yang digunakan merupakan kombinasi antara infografis jenis data dan infografis jenis editorial, dan terkadang juga menggabungkan antara editorial dan data. Masing-masing infografis dalam setiap penerbitan Intisari, disajikan dengan warna-warna yang

⁵³ David matsumoto, Pengantar Psikologi Lintas Budaya. Pustaka Pelajar. 2008.hal:59

berani dan cerah, sehingga menarik secara visual. Penggunaan ilustrasi metafora visual menjadi ciri khas dari majalah intisari, sehingga dapat dibedakan dengan majalah sejenis yang sebagian besar menggunakan teknik fotografi.

Majalah Intisari sebagai produk Nusantara tak lepas dari akulturasi dalam budaya bercerita visual. Akulturasi tersebut tercermin pada penggunaan data berupa angka-angka. Budaya materi yang berkembang telah mempengaruhi cara bercerita visual, hingga dapat dipahami Intisari mengikuti tren pasar. Dapat dibuktikan pada bagian materi isi berikut ini. Intisari selalu mengaitkan konten utama pada sampulnya. Ilustrasi sampul menggunakan metafora visual yang imajinatif. Infografis jarang digunakan untuk sampul majalah, karena pada tampilannya memerlukan kerumitan (Hutabarat, 2015). Infografis bukan pengembangan dari ilustrasi, ilustrasi berdiri sendiri.

Infografis pada majalah memiliki peran penting, sebagai berikut; (1) Infografis disamping sebagai pemaparan berita, juga sebagai daya tarik media. (2) infografis efektif digunakan untuk merekonstruksi sebuah peristiwa. (3) infografis efektif dilakukan di media massa cetak untuk menghindari tata letak koran atau majalah yang menjenuhkan. (4) infografis mampu memaparkan secara artistik dan tidak terpaku pada penggambaran hasil data maupun proses secara baku. (5) infografis memberikan visualisasi yang menyegarkan (Wicandra (2006). Mark Smiciklas mengatakan bahwa informasi bisnis dapat di jadikan dalam kelompok, yaitu; statistik, proses, ide, kronologi, geografi, anatomi, herarki, hubungan, personality.

Cara bercerita visual yang digunakan majalah Intisari pada *konten data & fakta* mengacu pada gaya klasik. Secara umum dimiliki oleh majalah manapun. Serupa halnya dengan *Daftar Isi* di sebelah kanan, penulis mendapati tata letak yang mirip dengan majalah Tempo.

4. Membangun Interaksi Antar Komponen

Untuk membangun interaksi antar komponen sehingga mampu bercerita, mudah dipahami, dan menarik perhatian, penulis meminjam prinsip-prinsip Vitruvius. Untuk mengukur sebuah infografis yang bagus perlu memenuhi tiga syarat yaitu: kemanfaatan, keistimewaan, keindahan. Kemanfaatan, infografis harus menggunakan pendekatan berdasarkan sasaran. Infografis diukur, bagaimana sebuah merek dapat mencapai sasaran.

Dalam hal ini interaksi pembaca dan informasi kurang dipentingkan, yang terpenting adalah bagaimana sebuah merek meraih tujuan komunikasinya. Keistimewaan, bahwa infografis yang bagus adalah yang mengomunikasikan sesuatu yang bermakna atau memberika sesatu yang bernilai kepada pembaca. Keindahan, tidak hanya informasi yang penting, perancangannya juga penting, dengan memperhatikan dua hal, yaitu format dan mutu rancangan. Infografis dirancang dengan memperhitungkan tujuan spesifik, informasi, dan audiens, sehingga untuk menampilkan keindahan dalam rancangan tidak terbatas.

Terdapat dua komponen utama dalam rancangan infografis yaitu ilustrasi dan visualisasi data. Secara global, infografis naratif cenderung lebih banyak menggunakan rancangan ilustratif, sedangkan infografis eksploratif perlu menampilkan gambar data yang tidak bias, maka tidak memerlukan ilustrasi. Unsur-unsur visual atau ilustrasi (ikonografi, bingkai, metafora visual, dan gambar). Unsur-unsur tersebut tidak harus digunakan semua, disesuaikan dengan tujuannya. Ilustrasi bisa efektif ketika mampu menyampaikan sebuah kisah, syaratnya dikerjakan dengan benar dan masuk akal. Informasi paling penting dalam infografis. Penggunaan ilustrasi harus dipertimbangkan.

Untuk merancang infografis dapat dilakukan dengan cara sebagai berikut; (a) Pemahaman naskah atau informasi yang masuk, (b) Pemahaman data atau fakta sebagai penguat informasi, (c) Sintesa antara informasi dan data, (c) Konstruksi informasi dan imajinasi visual dalam bentuk isyarat visual, (d) Penformatan bentuk-bentuk gambar dalam alur cerita, (e) Laouting

tipografi, gambar, elemen grafis pendukung, warna, berdasarkan azas estetis, (f) Simulasikan interaksi antar komponen, untuk mengetahui kedalaman bobot interaksi hingga menjadi sebuah kisah yang komunikatif dan menarik.

Sejalan dengan pendapat Lankow, maka majalah Intisari perlu menfokuskan pada petunjuk dan strategi untuk menciptakan konsep visual yang menarik, seperti; bentuk-bentuk rancangan informasi dan teknik visualisasi data, apakah mau dikembangkan ke arah dinamis dan interaktif, atau tetap menggunakan yang statis namun ada peningkatan kuatitas infografis. Tujuannya adalah memikat dan membangun visibilitas merek, sehingga dapat meningkatkan penjualan.



Gambar 1. Bagan Interpretasi penulis tentang perkembangan infografis di majalah Intisari periode 2010-2015



Gambar 2. Contoh penyajian menu menggunakan gaya infografis berupa; informasi, data fakta, dan gambar (kiri). Tampilan infografis untuk daftar isi (kanan)



Gambar 3. Contoh penggunaan infografis metafora Sumber: Intisari, April 2015.

Tabel 1. Pola infografis majalah Intisari

Periode	Objek pengamatan penggunaan infografis				Keterangan
	Sampul	Naskah	Fakta & data	Daftar isi	
Tahun 2015	Ilustrasi berdasarkan informasi dari naskah. teknik digital & fotografi seimbang	Infografis tidak semua digunakan pada setiap naskah	Infografis selalu digunakan dengan 3 topik informasi data	Menggunakan desain model infografis	Menggunakan infografis dengan mengacu pada ilustrasi metafora dan simbolis
Tahun 2014	Ilustrasi berdasarkan informasi dari naskah teknik digital mendominasi	Infografis dan ilustrasi penggunaan seimbang	idem	idem	idem
Tahun 2013	idem	Infografis lebih mendominasi	idem	idem	idem
Tahun 2012	idem	idem	idem	idem	idem
Tahun 2011	idem	idem	idem	idem	idem
Tahun 2010	idem	idem	idem	idem	idem

KESIMPULAN

Cara bercerita visual (infografis) majalah Intisari telah mengutamakan tujuan utama yaitu informasi (urutan pertama), kemudian data fakta, serta ilustrasi. Elemen ilustrasi yang digunakan berupa; ikonografi dan metafora visual, keduanya digunakan sesuai dengan kebutuhan. Intisari dalam berkomunikasi menggunakan pendekatan eksploratif dan naratif. Ukuran kualitas infografis majalah Intisari ditentukan oleh *kemanfaatan, keistimewaan, keindahan*.

DAFTAR PUSTAKA

Buku:

- Barnouw, V.(1985). *Culture and personality*. Chicago: Dorsey press.
- Matsumoto, David. 2008. Pengantar Psikologi Lintas Budaya. Pustaka Pelajar.
- Glasgow, Dale. *Information Illustration*. Addison-Wesley Publishing Company. 1994, Brenda. *Design Research. Methods and Perspectives*. London, England: The MIT Press Cambridge, Massachusetts.
- Lankow, Jason. dkk. *Infografis Kedasyatan Cara Bercerita Visual*. Jakarta: Penerbit Gramedia Pustaka Utama. Anggota IKAPI. 2014
- Sobur, Alex. *Semiotika Komunikasi*. Bandung: PT Remaja Rosda Karya. 2004
- H.B. *Metodologi Penelitian Kualitatif. Dasar teori dan terapannya dalam penelitian*. Edisi-2. Surakarta: Universitas Sebelas Maret. 2006.
- Wicandra, Obed Bima, *Memahami Wacana Infografis: Sebuah Kajian Semiotik dengan Kasus Infografis pada Seksi Deteksi Harian Jawa Pos Edisi Bulan Februari–Bulan Oktober 2000*, Yogyakarta: Institut Seni Indonesia. 2001.
- *Peran Infografis Pada Media Massa Cetak*. Nirmana, Vol.8, No. 1, Januari 2006: 44-50

Wawancara:

- [1] Lambok Hutabarat, perancang infografis yang bekerja pada Nasional Geografi, wawancara online: 14 Oktober 2015, 11.00-12.00 WIB
- [3] Lambok Hutabarat, perancang infografis yang bekerja pada Nasional Geografi, wawancara online: 15 Oktober 2015, 19.00-20.00 WIB.

BATIK “*ESUK- SORE*”

(Sebuah Kajian Sosial Tentang Fenomena Batik di Pesisir Jawa)

Muhammad Arif Jati Purnomo
Program Studi S-3 Pengkajian Seni Rupa
arieff4ti@gmail.com

Abstrak

Pasang surutnya industry kerajinan batik melatarbelakangi munculnya Fenomena batik “*esuk-sore*” yang menurut catatan sejarah dibuat pertama kali di daerah Banyumas pada akhir abad IX. Seiring dengan perubahan zaman, gaya “*esuk-sore*” kembali muncul di pesisir Jawa pada masa pendudukan Jepang di Indonesia melalui batik *Djawa Hokokai*. Keberadaan batik *Djawa Hokokai* menjadi pemicu trend gaya “*esuk-sore*” yang didukung oleh situasi dan kondisi sosial saat itu dirasa mampu mewakili zamannya. Untuk mendapatkan gambaran yang lebih dari sebuah fenomena sosial, digunakan teori-teori sosial yang meminjam teori Howard S Becker dan Vera L. Zolberg menyatakan tentang 4 unsur penopang satu konstruksi sosial kesenian di satu zaman yaitu : (1) seniman dan karyanya; (2) masyarakat penyangga; (3) lembaga-lembaga sosiokultural; (4) mediator.

Kata kunci : *fenomena, batik “esuk-sore”, djawa hokokai.*

PENDAHULUAN

Sebagai sebuah hasil budaya, batik mengalami perjalanan yang cukup panjang dalam menapaki proses untuk mendapatkan sebuah pengakuan dunia melalui UNESCO, pada tanggal 2 Oktober 2009. Selaku pemilik budaya, tentu saja masyarakat Indonesia harus bisa mensikapi atas pengakuan dunia sebagai salah satu Warisan Kemanusiaan untuk Budaya Lisan dan Nonbendawi (*Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity*) tersebut secara bijak.

Sejarah mencatat bahwa batik pernah mencapai puncaknya, bahkan sampai pada tataran klasik pada sekitar abad XV M, ketika pengaruh agama Islam masuk Nusantara, khususnya di Pulau Jawa (Sewan Susanto, 1980 ; hal 294). Seiring dengan perkembangan zaman, batik pun juga sempat mengalami dua kali keterpurukan yaitu pertama ketika Jepang menduduki Indonesia pada

rentang tahun 1942 s/d 1945, dan pada rentang tahun 80 an ketika industrialisasi tekstil masuk ke Indonesia yang merambah pada peralatan tekstil cetak (*printing*). Pada masa pendudukan Jepang, keterpurukan tekstil (batik) saat itu disebabkan karena keterbatasan bahan baku batik yang berupa kain katun (*mori*) yang harus *import* dari Eropa dihentikan secara total oleh negara-negara yang mensuplai bahan baku tersebut. Hal ini berdampak pada banyaknya perusahaan yang gulung tikar dan pemutusan hubungan kerja (PHK) pada banyak pengrajin batik. Otoritas penguasa pada saat itu (pemerintah pendudukan Jepang) menggunakan kekuasaannya untuk secara sepihak mendistribusikan *mori* hasil sitaan ke perusahaan yang “dekat” dengan penguasa pada saat itu yang notabene adalah para pengusaha keturunan China. Berawal dari sinilah maka banyak batik yang muncul di era pendudukan Jepang diproduksi oleh para pengusaha keturunan China seperti *Oey Soe Tjoen*, *The Tie Siet*, dan *Oey Kok Sing*. Di samping pengusaha keturunan China ada juga pengusaha Belanda yang dipercaya oleh pemerintah pendudukan pada saat itu seperti *E. van Zuylen* dan *Simonet*. Beberapa nama pengusaha tersebut menjadi sangat dikenal dikalangan pembatik daerah pesisir, terutama di Pekalongan. Pada sekitar tahun 1980 an, batik juga sempat kembali mengalami kelesuan, karena masuknya mesin cetak tekstil (*printing*) ke Indonesia. Pada masa ini juga banyak perusahaan perusahaan batik yang mengalami gulung tikar, karena *trend* akan tekstil cetak sedang mengalami *booming*. Saat itu masyarakat lebih suka akan visualisasi yang *perfect*, dengan tata warna yang meriah dan menarik serta harga yang *relative* lebih murah dibandingkan dengan batik tulis.

Pada masa pendudukan Jepang di Indonesia, pada tahun 1942 muncul sebuah fenomena menarik dari batik pesisir, yaitu munculnya batik *Djawa Hokokai*. Melihat tampilan secara visual, batik ini memiliki keunikan tersendiri yang berbeda dengan batik yang berkembang pada masa itu, baik yang di pesisir maupun yang di pedalaman. Ciri khas dari batik ini adalah menggunakan pola atau gaya “*esuk-sore*” atau “*pagi sore*”, yaitu pola yang

membagi satu lembar kain panjang menjadi dua bagian, dimana antara bagian yang satu dengan yang lain memiliki perpaduan warna dan desain motif yang berbeda. Dua hal yang berbeda yang di terapkan pada satu lembar kain tersebut difungsikan secara berbeda pula, sesuai dengan waktu atau kesempatan kain panjang itu akan dikenakan. Biasanya bagian yang mempunyai latar belakang gelap akan di nampakkan pada kesempatan pemakaian malam hari, sedang untuk kesempatan pada pagi hari desain yang digunakan berwarna cerah atau yang mempunyai latar belakang cerah dinampakkan. Dua teknik pemakaian inilah yang kemudian banyak dikenal dengan istilah "*esuk-sore*" atau "*pagi sore*" (sebagaimana masyarakat Jawa pada umumnya lebih mengenal dengan istilah "*esuk-sore*" yang kemudian lebih di nasionalisasi dengan istilah *pagi sore*).

Permasalahan yang muncul adalah bagaimana fenomena batik "*esuk sore*" ini di kaji dari kacamata sosial yang berkembang pada masa atau zaman dimana batik itu muncul ?

PEMBAHASAN

Di dalam mengkaji mengenai Batik "*esuk-sore*" ini ada beberapa teori sosial yang dipinjam untuk membedah berbagai permasalahan yang muncul. Keberadaan kain batik "*esuk-sore*" ditengah-tengah masyarakat yang situasi dan kondisinya sangat memprihatinkan tidak dapat lepas dari faktor sosial dan budaya masyarakat pendukungnya pada saat itu. Mengingat sangat kompleksnya permasalahan yang berkaitan langsung dengan kehidupan budaya masyarakat, maka analisis sosiologis dirasa tepat untuk mengkaji permasalahan ini. Dijelaskan oleh Kuntowijoyo bahwa dalam suatu lembaga budaya akan dipertanyakan siapa yang menghasilkan produk budaya, siapa yang mengontrol, serta bagaimana kontrol itu dilakukan. Sedangkan isi dari budaya akan mempertanyakan apa yang dihasilkan atau simbol-simbol apa yang diusahakan. Sedang efek budaya mempersoalkan konsekuensi yang diharapkan dari proses budaya tersebut. (Kuntowijoyo, 1987: 5). Sejalan

dengan penjelasan tentang masalah kebudayaan di atas Raymond Williams dalam bukunya yang berjudul *Culture* menjelaskan tentang isi kebudayaan sebagai berikut : (i) *the social and economic institution of culture and, as alternative definitions of their "product", of (ii) their content, and (iii) their affects* (Williams, 1981: 17).

Menurut Umar Khayam (1981: 38) tumbuh dan berkembangnya suatu budaya dalam masyarakat sangat dipengaruhi oleh kehidupan masyarakat pada zamannya. Masyarakat merupakan penyangga kebudayaan dan kesenian yang hidup menurut kondisi dari kebudayaan yang berlaku dalam kehidupan masyarakat. Oleh karena itu, kesenian sebagai penyangga kehidupan kebudayaan selalu berada di tengah-tengah kebudayaan masyarakat, karena kesenian itu sendiri merupakan perwujudan kebudayaan. Sehubungan dengan pengaruh sosial masyarakat pesisir pulau Jawa dalam membuat kain batik "*esuk-sore*", pada hakekatnya sangat dipengaruhi oleh peran serta masyarakat pendukungnya (Duvignaut, 1972: 12). Hal tersebut tampak pada desain pola atau motif dan warna yang tercipta pada batik ini cenderung lebih cerah , meriah dan dinamis, sejalan dengan kondisi budaya masyarakat pesisir.

Dalam menganalisis satu fenomena seni yang muncul di masyarakat menurut Howard S Becker dan Vera L. Zolberg menyatakan tentang 4 unsur penopang satu konstruksi sosial kesenian di satu zaman yaitu : (1) seniman dan karyanya; (2) masyarakat penyangga; (3) lembaga-lembaga sosiokultural; (4) mediator (Becker, 1982: 34-39). Hal tersebut apabila diimplikasikan pada batik "*esuk-sore*" adalah *pertama*, adanya para pembatik dan karyanya. *Kedua*, masyarakat pesisir pada umumnya dan *Ketiga*, anggota organisasi atau lembaga struktural yang ada pada masa itu. *Keempat*, para makelar kain dan para pedagang batik di pesisir p Jawa.

Disamping 4 pilar penopang konstruksi sosial kesenian di atas, terdapat satu konsep cara pandang dalam memahami satu perubahan sosial dalam berkesenian yang muncul di masyarakat seperti yang dikemukakan

Bourdieu bahwa (1) kesenian merupakan tanda kultural yang menghidupkan terus tentang ketidak samaan sosial; (2) konsep tentang *habitus* yang membutuhkan *atribut* sosial dalam berkesenian; (3) konsep tentang adanya pertukaran modal secara ekonomi, kultural, dan simbolis (Bourdieu, 1990 : 43-56). Hal tersebut terlihat dari (1) adanya pertentangan selera antar etnis tertentu di daerah pesisir pada saat itu; (2) munculnya *habitus* tinggi (orang-orang yang dekat dan sangat dekat dengan rezim yang berkuasa pada saat itu, termasuk dan para birokratnya) dan *habitus* rendah (para penduduk kebanyakan) yang masing-masing strata atau *habitus* mempunyai *atribut-atribut* tertentu sebagai penanda *habitusnya*; (3) adanya satu pertukaran modal untuk mencapai satu *habitus* yang diinginkan dengan modal ekonomi, budaya, dan simbol-simbol.

Berdasarkan uraian di atas, maka fenomena yang dapat dikaji adalah bahwa kemunculan batik "*esuk-sore*" di tengah masyarakat pendukungnya menjadi sesuatu yang menarik untuk dibahas. Di samping itu juga adanya lembaga-lembaga struktural yang mendukung keberadaan batik ini turut serta berperan dalam mendukung eksistensi batik "*esuk-sore*" ini. dalam hal ini adalah masyarakat dari anggota organisasi *Djawa Hokokai* di Jawa pada umumnya dan di Pekalongan pada khususnya, tidak terlepas dari beberapa faktor pendukungnya. Dalam kasus ini adalah organisasi *Djawa Hokokai* di posisikan sebagai lembaga struktural bentukan pemerintah pendudukan Jepang merupakan pendukung dari keberadaan kain batik ini. Di samping itu juga keberadaan para pengusaha dan pengrajin batik di Pekalongan diposisikan sebagai seniman atau pembuat karya seni batik. Bertindak sebagai mediator dalam kasus ini adalah para pedagang batik dan para pedagang perantara atau biasa disebut dengan *makelar* kain yang menghubungkan antara pemesan dengan pembuat kain batik.

Berdasarkan motif dan pola hiasnya secara visual terlihat adanya satu perpaduan dari berbagai unsur seperti gaya kraton dan gaya pesisir yang dipadu dengan ragam hias pengaruh Jepang seperti burung merak, kupu-

kupu, bunga sakura dan bunga krisant. Nampaknya situasi dan kondisi sosial masyarakat yang suram dan terpuruk pada saat itu kurang berperan dalam mewujudkan secara visual karya seni yang justru meriah. Hal itu seperti tidak mencerminkan kondisi zaman, sehingga yang nampak adalah gejala paradoks yang muncul dari karya seni (batik) pada saat itu. Artinya adanya satu nilai-nilai kebenaran yang lahir dari satu kontradiksi zaman. Sebagai contoh adalah munculnya pemilihan warna-warna yang cerah dan meriah pada batik *Djawa Hokokai* yang muncul pada zaman pendudukan Jepang di Pekalongan menggunakan pola atau gaya "*esuk-sore*" sangat tidak mencerminkan kondisi zaman atau jiwa zaman pada saat itu yang serba sangat kekurangan dan menderita. Mestinya warna-warna yang muncul pada zaman seperti itu adalah warna-warna yang suram, dingin, dan lebih condong ke abu-abu. Akan tetapi pada kenyataannya justru sebaliknya, yang muncul adalah warna-warna yang cerah.

Menurut Becker dan Vera L. Zolberg, terdapat 4 unsur penopang konstruksi sosial kesenian pada satu zaman atau satu masa yaitu (1) seniman dan karyanya; (2) masyarakat penyangga; (3) lembaga-lembaga sosiokultural; (4) mediator, kritikus atau kurator (Becker, 1982 : 34-39) dan juga (Zolberg Vera.L, 1990 : 153-157). Demikian halnya dengan keberadaan batik "*esuk-sore*", dimana keempat unsur penyangga konstruksi sosial dalam berkesenian pada masa pendudukan Jepang di pesisir pulau Jawa itu ada di dalamnya.

Sebagai suatu karya seni jelas batik "*esuk-sore*" tentu terdapat seniman yang membuatnya pada masa itu. Hanya saja sebagai satu kerajinan rakyat batik dengan gaya "*esuk-sore*" ini cenderung sebagai satu karya kolektif milik bersama yang dibuat oleh masyarakat pesisir pada masa itu. Hal itu dapat dilihat dan diamati dari setiap karya batik "*esuk-sore*" dalam hal ini terutama pada batik *Djawa Hokokai* tidak tertera tanda tangan atau nama pengusaha batik yang membuat atau yang memproduksi kain tersebut. Fenomena tersebut kalau kita amati sebenarnya di industri kerajinan batik Pekalongan merupakan suatu perubahan kearah kembalinya "ruh" kerajinan rakyat yang "anonim",

kolektif dan milik masyarakat bersama. Karena pada tahun 1870, jauh sebelum Jepang masuk Indonesia, di pesisir pulau Jawa terutama di daerah Pekalongan sudah muncul kebiasaan membubuhkan tanda tangan dari setiap pengusaha batik yang memproduksi kain batik pada saat itu. Nama-nama pengusaha batik seperti B. Fisfer, C.M. Meyer, Van Zuylen, Oey Soe Tjoen, Simonet, Matheron selalu muncul pada setiap produk-produk batiknya (Veldhuisen, 1993 : 62).

Kebiasaan pembubuhan tanda tangan dari setiap produk batik yang dihasilkan pertama kali muncul dibuat oleh wanita pengusaha Indo-Eropa yang bernama B. Fisfer. Menurut catatan sejarah, Fisfer inilah yang diyakini sebagai pengusaha batik tulis atau canting yang pertama di Pekalongan, dengan memulai usahanya di kampung Kauman (Veldhuisen, 1993 : 64).



Gambar 1. Pembubuhan tanda tangan pada kain panjang “esuk-sore” karya *The Tie Siet* dari Pekalongan (Repro : Djoemena, 1990)



Gambar 2. Pembubuhan tanda tangan pada salah satu kain batik karya pengusaha batik Cina yang terkenal di Kedungwuni Pekalongan yaitu *Oey Soe Tjoen*, koleksi ibu Fathiah Kadir (Dok : Muh Arif, 2007)

Pembubuhan tanda tangan pada setiap produk batik yang dihasilkan, pada awalnya tidak lebih hanya sebagai tanda “kesepakatan” atau tanda “telah

memenuhi syarat” yang diberikan oleh para pengusaha pada saat itu. Mereka para pembatik yang umumnya adalah masyarakat pribumi setelah menyelesaikan proses pembatikannya, mereka membawa hasilnya pada para “*juragan*” atau pengusaha yang memperkerjakan pada mereka untuk diteliti oleh para pengusaha tersebut. Kalau ternyata hasil pembatikannya sudah dikatakan baik dan memenuhi syarat, maka para pengusaha tersebut membubuhkan tanda tangan pada ujung kain tersebut dengan pensil sebagai tanda disetujui untuk proses selanjutnya. Untuk kemudian jejak tanda tangan dengan pensil tersebut oleh para pembatik di tulis dengan canting. Jadi pada awalnya pembubuhan tanda tangan pada kain batik di Pekalongan lebih cenderung sekedar *Quality Control* atau QC pada saat ini. Pada perkembangan selanjutnya kebiasaan ini lebih memunculkan rasa “ego” akan setiap produk yang buat yang mereka “setarakan” dengan suatu “karya seni” seperti di Barat, terutama bagi mereka para pengusaha-pengusaha keturunan Indo-Eropa dan keturunan Cina. Jarang kita jumpai atau bahkan tidak diketemukan satu produk batik pribumi dengan pembubuhan tanda tangan pengusahanya, baik itu di Solo, Yogya atau di Pekalongan.

Dampak positif pembubuhan tanda tangan pada setiap produk kain batik yang dihasilkan oleh masing-masing pengusaha cukup banyak, salah satunya nama-nama mereka menjadi terkenal, dan menjadi satu ciri khas dari setiap produk yang dibuat. Disamping itu juga secara psikologis para konsumen menjadi lebih yakin dan mantap bahwa kain yang dipakai adalah buatan pengusaha tertentu. Hanya saja pembubuhan tanda tangan tanpa diimbangi dengan penjagaan atau kualitas hasil garapan justru akan menjadikan bumerang bagi para pengusaha itu sendiri. Sisi negatifnya adalah munculnya pembajakan-pembajakan nama atau pemalsuan nama dengan standart mutu atau kualitas hasil yang jauh dari produk aslinya, dengan harga yang lebih murah. Bisa saja hal tersebut memang disengaja oleh para pesaing bisnis atau *kompetitor* mereka sebagai satu upaya untuk menjatuhkan nama mereka yang lebih dahulu dikenal masyarakat. Dari sisi sosial ekonomi,

fenomena pemalsuan tanda tangan tersebut bisa juga merupakan reaksi pasar sebagai upaya untuk pemenuhan kebutuhan masyarakat kelas menengah ke bawah dalam meningkatkan status sosial. Gejala seperti ini selalu muncul dan terulang pada setiap zaman dengan produk budaya yang berbeda.

Pada zaman pendudukan Jepang di Pekalongan khususnya atau di pesisir pulau Jawa pada umumnya, segala sesuatu aktifitas kehidupan masyarakat, baik sosial, politik, ekonomi, budaya dan kesenian tidak lepas dari kebijakan-kebijakan makro dari rezim yang berkuasa pada saat itu, tidak terkecuali pada kasus ini dimana pemerintah pendudukan Jepang sebagai rezim yang berkuasa sangat berperan dalam menentukan arah kebijakan dari negara yang dikuasainya. Semua bertujuan untuk mendukung Jepang dalam memenangkan Perang melawan Amerika dan sekutunya, yang akhirnya mampu mewujudkan impian Jepang sebagai “penguasa” di Asia Timur Raya.

Sejak awal pendudukannya di Jawa, berbagai organisasi propaganda dan pendukung-pendukungnya dibentuk dalam kaitannya untuk memuluskan setiap kebijakan yang muncul. Tak terkecuali dengan organisasi bentukan yang dianggap sebagai pengganti POETERA pada tanggal 8 Januari 1944, tiga hari sebelum pengumuman pembentukan *Tonarigumi* yaitu organisasi *Djawa Hokokai* atau Himpunan Kebaktian Rakyat Jawa. Akan tetapi baru pada tanggal 1 Maret 1944 atau kurang lebih dua bulan dari peresmiannya, organisasi ini baru benar-benar dimulai. Hal tersebut disebabkan karena adanya pertentangan yang kuat dari para pemimpin POETERA yang tidak setuju adanya penyatuan seluruh kelompok etnik serta pemberian peran yang penting pada *pangreh praja*, terutama Soekarno yang tidak setuju POETERA dibubarkan. Disamping itu juga muncul ketidak sepakatan dalam pemberian nama organisasi baru ini. Para pemimpin Indonesia ingin menyebutnya dengan *Indonesia Hokokai*, sementara pemerintah Jepang bersikeras dengan nama *Djawa Hokokai* (Kurasawa, 1993 : 354).

Di hampir semua kota pesisir di pulau Jawa, termasuk dalam hal ini Karesidenan Pekalongan, sebagai kepanjangan tangan dari organisasi serupa di

pusat, dengan dibantu oleh organisasi pendukung lainnya seperti *tonarigumi*, *kumiai*, *keibodan*, serta *seinendan*, organisasi *Djawa Hokokai* ini mampu menyentuh masyarakat sampai pada lapisan terendah. Sebagai salah satu wujud sangat berperannya organisasi ini dalam tata ekonomi masyarakat Pekalongan adalah diberlakukannya sistem jatah dalam mendistribusikan bahan pokok pembuat batik seperti kain mori dan zat pewarna. Disamping itu juga sistem penjualannya juga sudah diatur melalui *kumiai* (koperasi) yang termasuk bagian dari sistem ekonomi atau pemberdayaan masyarakat pada organisasi *Djawa Hokokai*. Praktis semua aktifitas kehidupan masyarakat dalam hal ini masyarakat pesisir dalam hal ini Pekalongan dan sekitarnya tidak lepas dari kebijakan *Djawa Hokokai*. Istilah atau nama *Hokokai* atau *Djawa Hokokai* seakan-akan menjadi sesuatu yang sangat akrab ditelinga mereka.

Pada perkembangan selanjutnya pemerintah Jepang yang dalam hal ini diwakili oleh orang-orang yang duduk dalam birokrasi *Djawa Hokokai* merasa melihat satu potensi yang bisa diharapkan dari para pembatik dan pengusaha batik di Pekalongan. Mereka sangat tertarik akan kepiawaian para pengrajin batik Pekalongan dalam membuat kain batik dengan corak dan tata warna yang sangat menarik berbeda dengan batik di Solo maupun Yogya yang cenderung ke warna-warna coklat. Berangkat dari ketertarikan inilah mereka mencoba membuat atau “memesan” kain batik sesuai selera mereka (memasukkan unsur-unsur budaya Jepang) kepada beberapa pengusaha batik yang terkenal secara kualitas penggarapannya di Pekalongan, salah satunya adalah Nyonya Van Zuylen. Nyonya Van Zuylen adalah salah satu pengusaha Indo-Eropa (Belanda) yang tidak termasuk yang ditawarkan oleh pemerintah Jepang, karena pemerintah Jepang ingin memanfaatkan keahliannya dalam memenuhi pesanan batiknya (Veldhuisen, 1993 : 146). Bermula dari sinilah maka muncul corak batik baru yang berbeda dengan corak batik yang ada di Pekalongan saat itu. Wastra atau gaya “*esuk-sore*” yang kembali dimunculkan serta dipadu dengan kombinasi antara pola *kraton* pada latar belakang serta ragam hias khas Jepang pada latar depan menjadi sesuatu yang berbeda

dengan batik pesisir pada umumnya. Ditambah dengan tingkat kerumitan dan kehalusan penggarapan serta tata warna “Jepang” yang mirip dengan tata warna Pekalongan yang cenderung meriah.

Corak batik “pesanan” yang muncul atau yang diproduksi oleh beberapa pengusaha yang mendapat pesanan Jepang tersebut kemudian dikenal dengan nama batik *Djawa Hokokai*.

Yang menjadi ciri khas batik tersebut adalah munculnya kembali gaya atau wastra “*esuk-sore*” yang membagi dua sama panjang dari sisi yang memanjang dengan latar atau *background* yang berbeda. Nama batik *Djawa Hokokai* identik dengan batik “*esuk-sore*”, karena semua batik *Djawa Hokokai* gayanya selalu “*esuk-sore*”. Istilah “*esuk-sore*” pun juga muncul secara alamiah yang berawal dari fenomena di masyarakat yang mengenakan kain panjang tersebut untuk dua kegiatan berbeda yang dilakukan pada pagi hari (*esuk*, bhs Jawa) dan malam hari (*sore*, bhs Jawa). Pada perkembangan selanjutnya, oleh masyarakat Pekalongan istilah tersebut seakan akan sudah menjadi satu kesepakatan bersama atau *convention* bahwa batik dengan corak, gaya, serta dengan ciri-ciri seperti yang telah penulis sebut di atas dinamakan batik “*esuk-sore*”.



Gambar 3. Batik *Djawa Hokokai* dengan wastra/gaya “*esuk-sore*” koleksi H. Santosa Doellah (Repro : Santosa Doellah, 2002)

Keberadaan batik "*esuk-sore*" muncul dalam masyarakat Pekalongan karena didukung oleh para birokrat yang duduk dalam organisasi *Djawa Hokokai* di Pekalongan, serta masyarakat kelas menengah ke atas yang secara sosial mensetarakan atau mensejajarkan status sosial mereka dengan para birokrat tersebut. Para birokrat dan masyarakat kelas menengah ke atas inilah yang sangat berperan dalam perkembangan serta keberadaan batik "*esuk-sore*" ini di tengah-tengah masyarakat Pekalongan. Di dalam teori ini mereka disebut dengan masyarakat penyangga, karena peran mereka yang cukup dominan dalam menopang keberadaan batik *Djawa Hokokai* ini.

Selain seniman dan masyarakat penyangga, dimana dalam hal ini adalah para pengusaha batik dan para pembatik di pesisir pulau Jawa, serta para birokrat dan masyarakat kelas atas, keberadaan batik *Djawa Hokokai* didukung pula oleh adanya lembaga sosiokultural yang sangat berperan pada waktu itu. Lembaga sosiokultural itu adalah organisasi *Djawa Hokokai* dengan wilayah kerja seluruh daerah pendudukan di pesisir Jawa, termasuk Karesidenan Pekalongan. Dengan struktur organisasi yang tersusun rapi serta mampu menyentuh lapisan paling bawah dari masyarakat, organisasi ini terbukti sangat efektif dalam memobilisasi dan memberdayakan masyarakat. Dengan departemen-departemen bentukannya, organisasi ini mampu mengatur dan mengendalikan sistem perekonomian dari wilayah kerja yang di bawahinya. Sebagai contoh adalah *Kumiai* (koperasi) yang termasuk dalam salah satu departemen ekonomi bentuk organisasi *Djawa Hokokai*. *Kumiai* ini sangat berperan sekali dalam perputaran roda perekonomian masyarakat Pekalongan dengan memberlakukan sistem pendistribusian dan penjualan bahan tekstil yang meliputi kain putih (*mori*), zat warna, sampai dengan kain yang sudah jadi.

Komponen keempat selain seniman, masyarakat penyangga, dan lembaga sosiokultural adalah adanya mediator. Mediator atau perantara dalam kasus ini adalah individu atau kelompok masyarakat yang berperan menjembatani hubungan yang saling bersinergi antara seniman, masyarakat

penyangga dan lembaga sosiokultural yang ada. Dalam masalah ini yang bertindak sebagai mediator adalah para pedagang perantara atau yang biasa disebut dengan *makelar*. Para *makelar* inilah yang sengaja memanfaatkan para pengurus *Kumiai* dengan para pengusaha dan pengrajin.

Peran para mediator dalam perputaran roda perekonomian masyarakat Pekalongan sangat besar sekali, karena berjalan tidaknya perusahaan dalam hal ini usaha pembatikan sangat bergantung dari ketersediaan bahan baku yang berupa kain mori dan zat warna sintetis. Di sini para pedagang perantara atau para *makelar* berperan mempertemukan atau menjembatani antara para pengusaha dengan para penyedia bahan baku yang dikelola oleh para pengurus *Kumiai*. Menurut Dudung Alisyahbana 54 th, seorang pengusaha batik Pekalongan yang merupakan generasi ke tiga dari kakeknya yang pernah mendapat pesanan dari Jepang untuk membuat batik *Djawa Hokokai* menyatakan bahwa para *makelar* kain pada zaman Jepang mempunyai otoritas dalam mengatur pendistribusian bahan baku atau kain pada para pengusaha batik saat itu. Mereka didominasi oleh orang-orang Cina kaya yang juga berprofesi sebagai pengusaha batik. Pada perkembangan selanjutnya, para *makelar* ini bahkan mampu menjadi tangan kedua setelah *Kumiai*, karena pada umumnya mereka adalah para pedagang kaya yang mempunyai modal untuk membeli persediaan bahan baku dari *Kumiai*.

SIMPULAN

Berpijak dari bahasan tentang batik "*esuk-sore*" di atas, dapat ditarik satu kesimpulan bahwa Di dalam penerapannya di masyarakat, ke empat komponen sosial seperti seniman, masyarakat penyangga, lembaga struktural, serta mediator antara satu dengan yang lain saling berkait dan bersinergi. Keberadaan komponen tersebut antara satu dengan yang lain saling berhubungan sehingga menciptakan satu tatanan atau konstruksi sosial yang mendukung keberadaan batik "*esuk-sore*" yang muncul sebagai sebuah *trend* di pesisir pulau Jawa.

Batik *Djawa Hokokai* di Pekalongan sebagai salah satu produk budaya yang muncul pada masa pendudukan Jepang menggunakan gaya atau wastra "esuk-sore" sebagai sebuah upaya pendekatan sosio kultural (mengadaptasi kondisi dan situasi sosial yang berkembang pada masa itu) dengan menghadirkan kembali *trend* yang pernah muncul pada tahun-tahun 1900 an di daerah Banyumas.

KEPUSTAKAAN

- ASA, Kusnin. (2006), *Batik Pekalongan Dalam Lintasan Sejarah*, Paguyuban Pecinta Batik Pekalongan, Pekalongan.
- Asmadi. (1985), *Pelajar Pejuang*, Upima Utama Indonesia, Jakarta.
- Becker, Howard S. (1982), *Art World*, University of California Press, Berkeley.
- Bourdieu, Pierre. (1990), *In Other Words : Essays Towards a Reflective Sociology*, Polity Press, Cambridge.
- _____. (1991), *Language and Symbolic Power*, Polity Press, Cambridge.
- Dahana, Abdullah. (1996), *Sukarno dan Pendudukan Jepang (1942 – 1945), dalam sejarah pemikiran, rekonstruksi, dan persepsi*, Gramedia Pustaka Utama, Jakarta.
- Doellah, Santosa. (2002), *Batik Pengaruh Zaman dan Lingkungan*, Batik Danar Hadi Surakarta, Surakarta.
- Duvignaut, Jean. (1972), *The Sociology of Art*, terjemahan Timothy Wilson, Granada Publishing Limited, London.
- Kayam, Umar. (1981), *Seni Tradisi dan Masyarakat*, PT. Sinar Harapan, Yogyakarta.
- Kuntowijoyo. (1987), *Budaya dan Masyarakat*, PT. Tirta Wacana Yogya, Yogyakarta.
- Kurasawa, Aiko. (1993), *Mobilisasi dan Kontrol*, Studi tentang perubahan sosial di pedesaan Jawa tahun 1942-1945, Yayasan Karti Sarana dan PT Grasindo, Jakarta.
- Susanto, S.K, Sewan. (1973), *Seni Kerajinan Batik Indonesia*, Balai Penelitian Batik dan Kerajinan Lembaga Penelitian dan Pendidikan Industri, Dep. Perindustrian RI, Yogyakarta

Gebyok Rumah Jawa

Dalam Sudut Pandang Perubahan Budaya

Joko Budiwiyanto
Program Studi S-3 Pengkajian Seni Rupa
jkbudiwiyanto@yahoo.com

PENDAHULUAN

Gebyok sebagai bagian dari rumah Jawa, mempunyai peranan penting, yaitu sebagai pembatas ruang (sekat/dinding) antara *emper* dengan *pendapa*, *pringgitan* dengan *dalem ageng* dan juga *dalem ageng* dengan *senthong*. *Gebyok* yang terletak pada *pringgitan* dengan *dalem ageng* disebut dengan istilah *keteb* dan yang terletak pada *dalem ageng* dengan *senthong* sering disebut dengan *patangaring*.⁵⁴ Di samping berfungsi sebagai pembatas ruang, *gebyok* juga berfungsi sebagai elemen estetis ruang dan dapat menunjukkan identitas dan tingkat status sosial di masyarakat.⁵⁵ *Gebyok* mempunyai bentuk beraneka ragam, mulai yang berbentuk panel-panel, panel dengan ukiran, dan ada yang diukir dengan teknik kerawang/tembus pandang yang sangat indah.

Gebyok sebagai hasil karya budaya Jawa dalam proses pembuatannya tidak bisa dilepaskan dari proses pembuatan rumah Jawa itu sendiri. Berbagai aturan dan pertimbangan selalu mewarnai proses pembuatannya, seperti pemilihan tanah pekarangan, arah hadap, bahan bangunan, konstruksi, bentuk, peletakan batu pertama, pemasangan *molo*, dan sebagainya (Budiwiyanto, 2008:127). Semua proses tersebut selalu diiringi dengan ritual *slametan* agar kelak rumah Jawa tersebut ketika didiami dapat memberikan ketenangan lahir dan batin. Proses ritual *slametan* yang selalu mengiringi pembuatan rumah Jawa

⁵⁴ Suwandi, 70 tahun warga Desa Kalikatur, Nambangan, Selogiri, Wonogiri. (wawancara, Sabtu, 22 November 2015).

⁵⁵ Suroto Suryo Broto (72 tahun) seorang kriyawan yang faham tentang rumah Jawa, modifikator *gebyok* lama ke dalam rumah modern (wawancara, Sabtu, 24 Oktober 2015).

inilah yang senantiasa mengikat rumah tersebut sebagai rumah tradisional Jawa. Segala sesuatu yang terkait dengan rumah Jawa (bagian-bagian rumah) tersebut merupakan bagian yang tidak terpisahkan, karena mempunyai nilai/makna dari proses ritual di atas.

Dalam perkembangan dewasa ini, banyak rumah Jawa yang dijual oleh pemiliknya karena alasan sudah kuno, ketinggalan zaman (*wis ra njamani*), ada yang dijual dengan alasan pekarangan tersebut harus dibagi dengan saudaranya, sehingga rumah tersebut mau tidak mau harus dibagi dan dibongkar.⁵⁶ Rumah Jawa tersebut ada yang dijual secara keseluruhan dan ada yang dijual bagian per bagian. Oleh para kolektor, rumah tersebut dijual kembali ke masyarakat yang membutuhkan secara utuh (satu rumah penuh dibongkar dan dipindahkan ke suatu daerah dan didirikan kembali) dan ada yang dijual per bagian, seperti *gebyoknya* saja, *patang aring* (*pedaringan*), saka guru lengkap dengan *dadapaesi*, dan tumpang sarinya (Frick, 1997:116.).

Fenomena yang menarik dari kasus penjualan rumah Jawa tersebut bahwa rumah Jawa atau bagian-bagian dari rumah Jawa tersebut ternyata banyak dimanfaatkan kembali oleh pembelinya atau para pecinta rumah Jawa untuk menghias interior rumahnya dengan suasana interior Jawa. *Gebyok-gebyok* tersebut baik melalui proses pengolahan kembali maupun secara natural (apa adanya) dipasang kembali pada rumah-rumah modern sebagai elemen estetis pada interiornya. Fenomena perubahan budaya ini harus disikapi sebagai sebuah tuntutan desain interior yang senantiasa berkembang dengan memanfaatkan sebagian atau secara keseluruhan dari rumah Jawa untuk tujuan estetis, identitas, dan status sosial. Sebagai sebuah tuntutan masyarakat, tentunya membutuhkan sebuah solusi berupa konsep pemanfaatan kembali *gebyok* atau bagian-bagian dari rumah Jawa ini sebagai elemen estetis pada aplikasinya untuk rumah baru secara baik dan benar, yang dilandasi oleh pengetahuan tentang budaya Jawa agar nyaman dan memberikan ketenangan ketika digunakan untuk bermukim.

⁵⁶ Supriyanto, 50 tahun warga Desa Jaten, Karanganyar (Wawancara, Sabtu, 31 Oktober 2015).

Fenomena di atas tentunya akan berbeda cara perlakuannya ketika rumah baru akan dipasangkan dengan *gebyok* yang baru pula. Masyarakat Jawa generasi sekarang pada umumnya dalam membangun rumah hanya sekedar untuk memenuhi fungsi praktisnya saja sebagai tempat tinggal. Mereka sudah banyak yang meninggalkan budayanya dalam proses membangun rumahnya. Membangun rumah asal membangun dalam artian hanya mempertimbangkan faktor kekuatan (konstruksi), kebutuhan ruang, keindahan, dan pemilihan material bangunan yang sudah disediakan secara fabrikasi yang penuh dengan variasi. Mereka mengabaikan pertimbangan budaya, seperti pertimbangan tata letak tanah, arah hadap, bahan bangunan, pemilihan hari baik, ritual *slametan* pendirian rumah, dan sebagainya. Fenomena ini didukung semakin merebaknya generasi muda yang ingin serba praktis dan mengambil jalan pintas dalam mewujudkan rumah tempat tinggalnya dengan jalan membeli perumahan. Perumahan yang mereka beli umumnya diproduksi secara massal, dibuat seragam, pembagian ruang yang sama, fasilitas sama, saling berhadapan, dan terletak pada suatu kompleks tertentu. Proses pembuatannya pun dibuat secara cepat, efisien, dengan kualitas yang kurang baik dengan pertimbangan harga jual yang murah. Dalam perkembangannya, rumah-rumah tersebut oleh pemiliknya direnovasi dan didesain ulang tata ruangnya (interiornya) dengan memberikan aksen berupa *gebyok* pada salah satu atau secara keseluruhan pada ruang yang mereka kehendaki.

Penelitian ini bertujuan untuk mengetahui bagaimana *gebyok* dalam menghadapi perubahan budaya di masyarakat dan aplikasinya pada interior modern. Untuk mencapai tujuan digunakan metode penelitian kualitatif dengan pendekatan fenomenologi (Sutopo, 2002:25) dan perubahan budaya. Pendekatan fenomenologi dimaksudkan untuk menangkap gejala yang ada di masyarakat dalam kaitannya dengan proses komodifikasi, modifikasi, dan aplikasi *gebyok* di masyarakat. Untuk mengetahui aplikasi *gebyok* pada rumah/ruang yang baru digunakan teori fungsi dari Feldman dengan mengacu teori perubahan internal dan eksternal (Boskoff, 1964: 141-154). yang

menyebabkan adanya inovasi (Lauer, 2003: 175). Sumber data yang digunakan berupa artefak, informan, dan literature. Teknik pengumpulan data dengan cara observasi, wawancara mendalam, dan studi pustaka. Model analisis yang digunakan adalah model analisis interpretatif.

PEMBAHASAN

Melihat fenomena yang berkembang di masyarakat Jawa terkait dengan praktek pembongkaran Rumah Jawa, jual beli Rumah Jawa baik secara keseluruhan maupun bagian per bagian, sangat memprihatinkan. Kondisi ini apabila berlangsung terus dan tidak ada kepedulian masyarakat dan pemerintah, lambat laun masyarakat Jawa akan kehilangan salah satu hasil budayanya yang sangat berharga, yaitu rumah Jawa. Rumah Jawa yang mempunyai sejuta makna, symbol, identitas, penuh inspirasi, penuh pertimbangan konstruksi, estetis, dan bersifat ekologis (Ronald, 2005: 46-83) akan hilang tanpa bekas karena pemiliknya tidak lagi bangga dengan hasil karyanya. Kondisi ini sangat memprihatinkan dan membutuhkan kepedulian dari semua lapisan masyarakat. Momen ini sangat penting khususnya bagi para arsitektur, desainer interior, kriyawan, dan juga para pecinta Rumah Jawa untuk bisa menghadirkan kembali nuansa interior Rumah Jawa dalam konsep kekinian yang lebih adaptatif, menarik, dan bisa diterima masyarakat secara luas dari berbagai kalangan.

Fenomena yang berkembang di tengah masyarakat Jawa dewasa ini yang berkaitan dengan perubahan rumah tempat tinggalnya dapat dikelompokkan menjadi 5 kategori. Kategori tersebut adalah:

1. Rumah Jawa di jual secara keseluruhan karena nilai ekonomisnya.
2. Rumah Jawa dibongkar karena harus dibagi dengan sanak saudaranya.
3. Rumah Jawa dibongkar sebagian dan sebagian yang lain didirikan bangunan baru yang lebih modern.

4. Rumah Jawa dibongkar karena pemiliknya merasa tidak lagi bangga dengan rumah tempat tinggalnya (kuno/ketinggalan jaman) dan dijual dengan harga murah.
5. Rumah Jawa yang tetap dipertahankan namun ada rekonstruksi ulang oleh pemiliknya agar lebih menarik.

Sisi lain yang menarik dari sebagian masyarakat Jawa adalah mereka memanfaatkan lagi bekas bongkaran Rumah Jawa, seperti *gebyok*, tumpang sari, pintu, kayu bekas bongkaran, dan elemen lainnya sebagai elemen estetis interior rumah tinggal maupun bangunan komersial. Ada yang membeli satu unit rumah Jawa lama dan didirikan lagi di tempat yang baru menjadi bangunan baru dengan berbagai perbaikan dan penambahan agar lebih menarik. Bahkan ada yang membuat baru rumah tempat tinggalnya dalam bentuk rumah Jawa yang lebih menarik. Komunitas masyarakat Jawa ini ingin mengembalikan lagi kenangan historis masa lampau di dalam kehidupannya. Mereka mencoba menghadirkan kembali identitas, symbol, dan nilai-nilai masyarakat Jawa dalam rumah tempat tinggalnya yang baru.

B.1. Komodifikasi *Gebyok* sebagai Bentuk Perubahan Budaya

Komodifikasi merupakan sebuah proses mengubah barang dan jasa yang dinilai karena kegunaannya, menjadi komoditas yang dinilai karena apa yang akan mereka berikan di pasar (Ibrahim, 2014:17). Pendapat lain mengatakan, bahwa komodifikasi merupakan proses transformasi barang dan jasa yang semula dinilai karena gunanya menjadi komoditas yang bernilai (Ibrahim, 2014:17). Mengacu pendapat di atas, *gebyok* dapat dianggap sebagai sebuah barang/komoditas yang mempunyai nilai guna dan nilai pasar yang lebih tinggi atau menguntungkan. Dilihat dari nilai guna, *gebyok* yang merupakan hasil bongkaran dari rumah Jawa (lama) dapat dianggap sebagai sebuah barang yang sudah tidak berguna. Barang (*gebyok*) yang tidak berguna tersebut, dijual kembali kepada orang lain dengan memanfaatkan pengetahuan

dan pemahan tentang rumah Jawa yang penuh nilai dan makna menjadi barang baru yang lebih mahal harganya.

Komodifikasi dalam konteks *gebyok* dapat dibagi menjadi dua, yaitu komodifikasi isi dan komodifikasi khalayak (Ibrahim, 2014:20). Komodifikasi isi dalam konteks *gebyok* dapat ditangkap sebagai barang komoditas mempunyai nilai jual. Nilai jual di sini dapat dikelompokkan lagi menjadi beberapa kelompok yaitu 1) nilai jual karena barangnya, 2) nilai jual karena makna dan nilai filosofisnya. Para kolektor benda seni, khususnya Rumah Jawa, mengemas *gebyok* dengan nilai filosofis, historis pemilik, identitas, dan status sosialnya serta umur *gebyok* di samping kualitas bahan dan garap visualnya menjadi barang antik yang bernilai jual tinggi. Mereka bukan lagi menjual barang/benda yang berupa *gebyok*, akan tetapi mereka menjual nilai-nilai filosofis, historis, identitas, serta umur dari *gebyok* tersebut agar bernilai lebih tinggi. Jadi dalam konteks komodifikasi isi, *gebyok* dipandang memiliki nilai jual tinggi karena nilai filosofis, historis, dan umurnya.

Komodifikasi *gebyok* di sini dapat dimaknai sebagai sebuah proses mengubah barang yang awalnya kurang bermanfaat atau berguna menjadi barang yang lebih mempunyai manfaat/guna yang lebih tinggi karena nilai filosofis, historis, dan umurnya. Bukan hanya itu saja, proses mengubah barang menjadi lebih bernilai tinggi disini juga dapat dilihat dari kualitas barangnya. Kualitas di sini dapat dimaknai sebagai kualitas barang asli dari awalnya (bawaan) dan juga kualitas visualnya. Kualitas barang dapat dilihat dari bahan pembentuknya⁵⁷ sedangkan kualitas visual dapat dilihat dari tampilan visualnya, seperti kualitas garap ornamen, warna, dan juga *finishing*nya.

Komodifikasi khalayak berkaitan dengan *gebyok* dapat dimaknai sebagai orang-orang yang memanfaatkan *gebyok* karena berbagai macam alasan, seperti keinginan melestarikan *gebyok* (rumah Jawa), sebagai identitas, estetis

⁵⁷ Bahan pembentuk *gebyok* yang mempunyai kualitas bagus pada umumnya diambil dari bahan kayu jati kualitas terbaik. Kualitas kayu jati yang terbaik pada umumnya digunakan oleh para bangsawan dan priyayi. Sedangkan rakyat biasa menggunakan kayu jati yang mereka tanam di sekitar pekarangannya. Kayu jati jenis ini ada yang berkualitas bagus dan ada yang berkualitas sedang.

(keindahan), barang komoditas (kolektor). Kelompok yang mencoba ingin melestarikan rumah Jawa, akan berusaha mempertahankan bentuk rumah Jawa lengkap dengan *gebyoknya* serta benda-benda/*artwork* yang mencirikan Jawa. Mereka berusaha memngembangkan agar lebih baik dan tidak ketinggalan jaman. Berbagai macam penyesuaian dilakukan berkaitan dengan penataan interiornya, seperti pemanfaatan material baru untuk lantai, lampu gantung khas Jawa, *loro blonyo*, payung, tombak, cermin besar berukir, keramik gaya China, dan sebagainya. Adapun kelompok kedua ada yang mencoba memunculkan kembali bentuk rumah Jawa dengan membuat rumah baru lengkap dengan *gebyoknya*. Ada pula yang membeli rumah Jawa lama dan dibangun kembali pada tempat yang baru dengan berbagai macam penyesuaian sesuai dengan keinginannya. Dalam kontek ini ada satu upaya pula untuk melestarikan dan upaya menunjukkan identitas ke Jawaannya. Dalam konteks ketiga, kelompok yang memanfaatkan *gebyok* sebagai elemen estetis pada interior modern karena keindahannya. Mereka terkadang tidak faham tentang makna dan nilai filosofisnya. Mereka menggunakan *gebyok* karena alasan keindahannya. Kasus ini banyak kita jumpai pada kompleks-kompleks perumahan dan rumah baru (modern) yang memang ingin menghadirkan suasana interiornya lain daripada yang lain (eksklusif). Kelompok berikutnya adalah para kolektor rumah Jawa. Kelompok ini ada satu upaya melestarikan, menunjukkan identitas, nilai estetis, dan juga melakukan jual beli. Jual beli di sini dilakukan karena nilai komersialnya yang menguntungkan.

B.2. Perubahan Fungsi *Gebyok*

Untuk mengetahui faktor penyebab terjadinya perubahan pada *gebyok* rumah Jawa, maka perlu meminjam teori perubahan masyarakat Alvin Boskoff yang menyatakan, bahwa produk budaya masyarakat akan mengalami perubahan dikarenakan adanya pengaruh dari luar (ekternal) dan adanya pengaruh dari dalam (internal). Pengaruh ekternal karena adanya perpindahan

penduduk sehingga menyebabkan adanya kontak budaya, pengaruh internal karena lingkaran sosial, fungsi sosial berkaitan dengan peran dan status sosial masyarakat (1964:141-154).

Adapun fungsi *gebyok* pada rumah modern/baru mengacu teori estetika Feldman yang berkaitan dengan fungsi. Menurut Feldman, fungsi seni dikelompokkan menjadi 3, yaitu fungsi personal, fungsi sosial, dan fungsi fisik (Feldman, 1967:4-70). Fungsi personal seni merupakan alat ekspresi pribadi. Seni tidak hanya terbatas pada ilham sendiri saja, akan tetapi berhubungan dengan emosi-emosi pribadi dan seni juga mengandung pandangan-pandangan pribadi tentang peristiwa-peristiwa dan objek-objek umum yang akrab dengan senimannya. Seni sebagai fungsi sosial adalah karya seni yang telah diciptakan dalam menanggapi dorongan yang paling rahasia dan sangat pribadi, berfungsi dalam suatu konteks yang diharapkan dapat mengundang tanggapan dan sambutan masyarakat. Adapun fungsi fisik seni adalah sebagai wadah dan alat, yang biasanya dihubungkan dengan penggunaan objek-objek yang efektif sesuai dengan kriteria kegunaan dan efisiensi, baik penampilannya maupun tuntutannya.

a. Fungsi personal

Gebyok secara personal dalam masyarakat Jawa, merupakan ungkapan jiwa, ekspresi, hasil perenungan, dan perhitungan yang matang dari pemiliknya agar memberikan nilai positif terhadap rumah tempat tinggal dan penghuninya. *Gebyok* dibuat menyesuaikan ukuran dari pemiliknya. Ukuran ketinggian, kelebaran, bentuk, tinggi pintu serta pembagian panel-panelnya, senantiasa diukur berdasarkan ukuran pemiliknya. Dengan demikian, *gebyok* merupakan cerminan jiwa dan cita-cita bagi pemiliknya agar menyatu dan melambangkan identitas personalnya.⁵⁸

Menghadapi masyarakat yang sudah berubah, di mana segala sisi kehidupan diharapkan serba praktis dan efisien oleh penggunanya, maka

⁵⁸ Suroto Suryo Broto (72 tahun) seorang kriyawan yang faham tentang rumah Jawa, modifikator *gebyok* lama ke dalam rumah modern (wawancara, Sabtu, 24 Oktober 2015).

gebyok pun ditangkap masyarakat juga berubah. Pada satu sisi masyarakat pemilik awalnya,⁵⁹ dewasa ini sudah tidak bangga lagi menggunakan rumah Jawa karena sudah dianggap kuno/ketinggalan jaman, tidak praktis, dan tidak efisien. Oleh karena itu, *gebyok* kemudian dijual dan diganti dengan dinding batu yang dianggapnya lebih modern dan kuat. *Gebyok* hasil bongkaran tadi, kemudian ditangkap oleh masyarakat yang masih menginginkan atau memunculkan kembali identitas kedaerahan atau kesukuan ditangkap sebagai sebuah barang yang mempunyai nilai untuk mewujudkan kembali identitas kedaerahan dan juga identitas personal dengan melalui sebuah pengolahan ulang. *Gebyok* yang sudah melalui pengolahan ulang tersebut pada akhirnya digunakan sebagai elemen estetis ruang pada rumah yang baru dan dimaknai ulang oleh pemilik baru sebagai sebuah identitas personal maupun identitas kedaerahan. Perubahan fungsi *gebyok* ini, diperkuat Malinowski, yang menyatakan bahwa segala aktivitas kebudayaan itu sebenarnya bermaksud memuaskan suatu rangkaian dari sejumlah kebutuhan naluri makhluk manusia yang berhubungan dengan kehidupannya (Malinowski, 1964:71-125). Bertolak dari pendapat tersebut, bahwa *gebyok* sebagai salah satu hasil dari kebudayaan manusia dapat dianggap mempunyai fungsi guna memenuhi hasrat manusia akan perlindungan fisik, tetapi juga hasrat akan gengsi atau menunjukkan status sosial di dalam masyarakat dan juga untuk memenuhi rasa keindahan bagi pemiliknya.

b. Fungsi sosial

Mengulas fungsi *gebyok* pada rumah Jawa tentunya tidak bisa dilepaskan dari induknya, yaitu rumah Jawa beserta masyarakat pendukungnya. Di dalam system masyarakat Jawa dikenal adanya klasifikasi atau strata sosial. Di mana strata sosial/status sosial dapat dikelompokkan menjadi 4 golongan. Menurut Mintobudoyo ada empat strata kedudukan dalam

⁵⁹ Yang dimaksud masyarakat pemilik awalnya adalah masyarakat Jawa yang membangun *gebyok* yang merupakan bagian dari Rumah Jawa itu sendiri, atau personal yang menerima warisan Rumah Jawa dari nenek moyangnya.

masyarakat Jawa yaitu: strata tertinggi: raja. Strata pembesar karaton: *pangéran*, patih, adipati, dan bupati, strata menengah: bangsawan, priyayi, orang kaya, *abdi dalem* dan strata terendah: rakyat kebanyakan (Sulistiyono, 2002:29). Untuk dapat mengenal status penghuni sebuah rumah orang dapat memperhatikan bentuk rumah, besar kecilnya atau keluasannya, serta alat perlengkapannya (Ronald, 2005:89). Mengacu pendapat di atas, *gebyok* dari sisi bentuk visualnya mempunyai bentuk yang berbeda-beda. Bentuk *gebyok* dapat mencerminkan tingkat status sosial di masyarakat. Pendapat ini diperkuat oleh Morris yang menyatakan bahwa *gebyok* rumah Jawa dapat berfungsi sebagai *status display*, yaitu dimaksudkan untuk menunjukkan gengsi atau tingkat yang dominan di masyarakat (Morris, 1977:121). Pada umumnya, *gebyok* para bangsawan dibuat lebih indah, dengan kualitas garap yang bagus, bahan menggunakan kayu jati kualitas terbaik, panel-panel *gebyok* diukir dengan ukiran yang indah, dengan *finishing* cat, dan ada yang natural. Para bangsawan juga ada yang membuat *gebyoknya* dengan menunjukkan lebarnya kayu jati yang *difinishing* dengan cat, prada emas, dan ukiran *finishing* prada emas. Berbeda dengan *gebyok* pada rakyat kebanyakan, *gebyok* dibuat dari bahan kayu jati yang ada di sekitar tempat tinggalnya, dengan bentuk yang sederhana, terkadang tanpa *finishing*, tanpa ornamen, toh walaupun ada ornamen dibuat sangat sederhana dengan kualitas garap yang kurang baik. Oleh karena itu, *gebyok* dilihat dari sisi bentuknya saja sudah dapat dilihat atau dibedakan tingkat status sosial pemiliknya.

Gebyok ditinjau dari bentuknya, dapat menunjukkan status sosial pemiliknya ini, dalam perkembangannya dibongkar dan ditangkap oleh masyarakat, difungsikan kembali pada ruang baru. Pemfungsian kembali *gebyok* pada ruang baru ini, tentunya akan diikuti oleh perubahan fungsi, bentuk, dan makna oleh pemilik yang baru. Oleh pemilik yang baru *gebyok* tersebut akhirnya diberi identitas dan makna baru sesuai dengan selera, tingkat pengetahuan, dan pemahamannya.

c. Fungsi fisik.

Gebyok secara fisik dalam rumah Jawa berfungsi sebagai penyekat ruang. *Gebyok* digunakan sebagai pembatas antara *emper* dan *pendapa*, *pringgitan* dan *ndalem*, serta *ndalem ageng* dan *senthong*. Sebagai penyekat ruang, *gebyok* dipasang secara bongkar pasang (*knock down*). Dalam acara-acara tertentu, seperti pada saat pemilik rumah mempunyai *gawe*, misalnya acara mantu, *gebyok* pada bagian *emper* dan *pringgitan* akan dilepas, karena akan digunakan sebagai tempat untuk mengadakan jamuan/resepsi pernikahan. Dengan dilepasnya *gebyok* ini, empunya rumah mendapati ruang yang luas yang terhubung dari *ndalem ageng* sampai dengan *latar* (halaman). Nilai praktis dari system bongkar pasang dari *gebyok* inilah yang memudahkan pemiliknya membongkar dan memasang kembali *gebyok* apabila diperlukan.

Gebyok yang awalnya berfungsi sebagai skat antar ruang ini, oleh penggunaanya dengan budaya yang berubah, berubah pula fungsinya. *Gebyok* tidak lagi sekedar berfungsi sebagai penyekat ruang, akan tetapi *gebyok* berfungsi sebagai elemen estetis ruang yang memang dipasang atau dipajang dengan tujuan untuk memperindah ruang. Di samping memperindah ruang, *gebyok* juga dimaksudkan untuk menunjukkan status sosial dan menunjukkan identitas kesukuan atau kedaerahan pemiliknya.

B.3. Modifikasi bentuk sebagai bentuk perubahan budaya

Modifikasi *gebyok* banyak dilakukan oleh para desainer interior maupun kriyawan dalam memfungsikan kembali *gebyok* sebagai elemen pembentuk ruang pada interior rumah modern. Agar menghasilkan modifikasi yang baik dibutuhkan juga sebuah inovasi yang mengarah pada pembuatan model baru *gebyok* pada rumah modern. Hasil modifikasi dan inovasi diharapkan mempunyai nilai yang lebih tinggi, seperti kualitas produk, kualitas visual, nilai jual, dan tentu nilai filosofisnya juga.

Modifikasi dan inovasi ini selalu berkaitan dengan bentuk *gebyok* dan penerapannya pada interior. Modifikasi bentuk *gebyok* itu sendiri mempunyai

bermacam-macam bentuk, begitu pula inovasi di dalam penerapannya pada interior. Inovasi penerapan *gebyok* bukan hanya pada rumah tinggal saja, akan tetapi juga pada bangunan komersial, seperti restoran, hotel. *Gebyok* difungsikan kembali di dalam ruang pada rumah tinggal/ruang publik dengan berbagai macam sentuhan inovasi, menghasilkan bentuk baru yang lebih indah, menarik, dan berkesan etnik sebagai elemen estetis interior. Modifikasi dan inovasi semacam ini pada akhirnya akan meningkatkan nilai yang lebih tinggi. Oleh karena itu dibutuhkan bentuk-bentuk pengolahan agar *gebyok* yang dianggap sudah tidak mempunyai nilai tersebut kembali mempunyai nilai yang lebih tinggi. Nilai yang lebih tinggi dari *gebyok* ini dapat dimaknai sebagai nilai identitas, symbol, status sosial, maupun nilai jual yang lebih tinggi.

Bentuk-bentuk modifikasi *gebyok* yang berkembang di tengah masyarakat dapat dikelompokkan menjadi 6 kriteria:

1. *Gebyok* lama hasil bongkaran, tanpa *finishing*, dan sedikit perbaikan langsung dipasang sebagai aksesoris interior ruang pada rumah baru.
2. *Gebyok* lama hasil bongkaran dengan beberapa perbaikan dan di *refinishing* dipasang sebagai aksesoris interior ruang pada rumah baru.
3. *Gebyok* lama hasil bongkaran dengan beberapa modifikasi tanpa harus meninggalkan aspek-aspek fungsi, estetis, dan kaidah *gebyok* menjadi bentuk baru *gebyok* dan dipasang sebagai aksesoris interior ruang pada rumah baru.
4. Pencampuran dari *gebyok* lama dengan *gebyok* baru dengan melalui sebuah pengolahan dan menghasilkan *gebyok* bentuk baru dan dipasang sebagai aksesoris interior ruang pada rumah baru.
5. Pengembangan bentuk/gaya *gebyok* lama menjadi *gebyok* baru.
6. Reproduksi *gebyok* lama dalam bentuk baru.



Gambar 1: *Gebyok* hasil modifikasi pada rumah baru, rumah Bapak Daryono, Karanganyar.

B.4. Perubahan *Gebyok* dan terapannya di Era Modern

a. *Gebyok* diaplikasikan pada rumah tinggal

Banyak dijumpai *gebyok* rumah Jawa diaplikasikan pada rumah tinggal, baik rumah tinggal yang ada di perumahan, perkotaan, pedesaan, maupun perkampungan. Bentuk aplikasi *gebyok* pada perumahan beraneka macam, seperti *gebyok* yang sekedar ditempelkan pada dinding dengan cara difiser sebagai elemen estetis. *Gebyok* difungsikan sebagai pembatas ruang dan elemen estetis sesuai dengan tempatnya. *Gebyok* diolah dan ditata dengan sungguh-sungguh sesuai dengan nilai filosofisnya, karena ingin menunjukkan status sosial dan identitas kesukuan maupun identitas personal bagi pemiliknya. Hal ini merupakan sebuah proses pembentukan identitas individual yang mengacu pada nilai-nilai budaya asalnya (Abdullah, 2006:44).



Gambar 2: Modifikasi dan aplikasi *gebyok* pada rumah modern.

b. *Gebyok* sebagai *backdrop* panggung pesta pernikahan.

Gebyok selain diaplikasikan pada rumah tinggal modern, dewasa ini juga banyak diadopsi sebagai elemen estetis sebagai *backdrop* pada panggung pesta pernikahan. *Gebyok* yang dipakai pada *backdrop* panggung pesta pernikahan ini khusus dirancang untuk fungsi tersebut. Bentuk *gebyok* dibagi menjadi tiga bagian, yaitu bagian tengah, bagian kanan, dan kiri. Teknik pemasangan *gebyok* dengan cara bongkar pasang (*knock down*) dengan tujuan untuk mempermudah dalam pemasangan dan mobilitasnya. Bentuk *gebyok* kebanyakan berukir. *Finishing* menggunakan warna natural dan ada yang menggunakan warna dengan teknik sunting. Namun demikian, terkadang ada yang tidak faham dalam pemanfaatan *gebyok* sebagai *backdrop* pernikahan ini, karena mengambil bentuk *gebyok* yang bagian depan bukan bentuk *gebyok* yang terdapat pada *krobongan*. Pemahaman ini penting karena pada dasarnya pesta pernikahan adat Jawa dilakukan di depan *krobongan*, bukan di depan *gebyok*.

c. *Gebyok* sebagai elemen estetis pada bangunan komersial seperti restoran dan hotel.

Aplikasi *gebyok* sebagai elemen estetis ruang pada bangunan komersial banyak dijumpai pada bangunan restoran. Fenomena pengaplikasian *gebyok* pada restoran ini dapat dikelompokkan menjadi dua, yaitu *gebyok* dipasang pada bangunan yang berbentuk rumah Jawa dan pada bangunan modern. Fenomena pertama, *gebyok* sebagai elemen pembatas ruang dan sekaligus elemen estetis ruang diekspose dengan rumah Jawa yang berbentuk joglo sebagai daya tarik bagi pengunjung restoran. Restoran model ini mencoba menjual suasana rumah Jawa sebagai sebuah rumah makan yang berkelas, eksklusif, dan berkarakter serta menjual identitas Jawa. Gaya restoran model ini memang cukup ampuh untuk mengundang pembeli di tengah suasana modern.

Fenomena kedua adalah restoran modern yang mencoba menghadirkan nuansa Jawa melalui pemasangan *gebyok* pada bagian dindingnya. *Gebyok* di

sini hanya berfungsi sebagai elemen estetis saja. Gaya interior restoran model inipun juga diyakini mempunyai daya tarik yang ampuh untuk menarik minat pembeli agar mengunjungi restoran ini. Keunikan-keunikan ini banyak dijumpai di kota-kota, tempat rekreasi, dan juga tempat bisnis atau jalur wisata.

KESIMPULAN

Gebyok sebagai bagian dari rumah Jawa, mempunyai peranan penting, yaitu sebagai pembatas ruang (sekat/dinding) antara *emper* dengan *pendapa*, *pringgitan* dengan *dalem ageng* dan juga *dalem ageng* dengan *senthong*. Dalam menghadapi budaya masyarakat yang berubah samping *gebyok* yang awalnya sebagai pembatas ruang, berubah fungsi sebagai elemen estetis ruang, menunjukkan identitas kesukuan, dan tingkat status sosial di masyarakat. *Gebyok* mempunyai bentuk beraneka ragam, seperti bentuk panel-panel, panel berukiran finishing prada emas, dan ada yang diukir dengan teknik kerawang/tembus pandang yang sangat indah.

Gebyok yang awalnya hanya berfungsi sebagai penyekat ruang pada rumah Jawa, karena nilai filosofis, identitas, status sosial, dan estetis berkembang menjadi komoditas yang bernilai tinggi di era modern dewasa ini. Demi meningkatkan nilainya, *gebyok* dimodifikasi sebagai upaya meningkatkan kualitasnya. Modifikasi dilakukan sebagai upaya menyelaraskan *gebyok* pada bangunan baru agar terlihat indah, serasi, selaras, dan seimbang. Aplikasi *gebyok* pada interior banyak ditemukan pada rumah tinggal, *backdrop* panggung pesta pernikahan, dan pada bangunan komersial seperti restoran.

KEPUSTAKAAN

- Abdullah, Irwan. 2006. *Konstruksi dan Reproduksi Kebudayaan*, Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Boskoff, Alvin. 1964. "Recent Theories of Social Change", dalam Werner J. Cahnman dan Alvin Boskoff ed., *Sociology and History Theory and Research*, London: The Free Press of Glencoe.

- Budiwiyanto, Joko. 2008. *Perubahan Bentuk, Fungsi, dan Makna Penataan Interior Dalem Pangeran di Surakarta*, Tesis, Universitas Gadjah Mada.
- Feldman, Edmund Burke. 1967. *Art as Image and Idea* (New Jersey: Prentice-Hall Inc Englewood Cliffs.
- Frick, Heinz. 1997. *Pola Struktur dan Teknik Bangunan di Indonesia*, Yogyakarta: Kanisius.
- Ibrahim, Idi Subandy dan Bachruddin Ali Akhmad, 2014. *Komunikasi dan Komodifikasi, Mengkaji Media dan Budaya dalam Dinamika Globalisasi*, Jakarta: Yayasan Pustaka Obor Indonesia.
- Lauer, H. Robert. 2003. *Perspektif Tentang Perubahan Sosial*, Terj. Alimandan, Jakarta: PT. Rineka Cipta.
- Malinowski, Bronislaw. 1964. *A Scientific Theory of Culture and Other Essays* (London: Oxford University Press.
- Morris, Desmond. 1977. *Manwatching: A Field Guide to Human Behaviour* (New York: Harry N. Abram. Inc., Publishers.
- Ronald, Arya. 2005. *Nilai-Nilai Arsitektur Rumah Tradisional Jawa*, (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Sulistiyono, Bambang. 2002. "Makna Simbolis Rumah *pangéran* Karaton Kasunanan Surakarta dalam Kompleks Baluwarti", Tesis, Program Magister Teknik Arsitektur Pasca Sarjana Universitas Diponegoro, Semarang.
- Sutopo, H.B. 2002. *Metodologi Penelitian Kualitatif Dasar teori dan terapannya dalam penelitian*, Surakarta: Sebelas Maret University Press.

Narasumber

1. Suwandi, 70 tahun warga Desa Kalikatur, Nambangan, Selogiri, Wonogiri.
2. Suroto Suryo Broto, 72 tahun seorang kriyawan yang faham tentang rumah Jawa, modifikator *gebyok* lama ke dalam rumah modern.
3. Supriyanto, 50 tahun warga Desa Jaten, Karanganyar.

Nonton, Ditonton, dan Tontonan⁶⁰

Nerfita Primadewi
Program Studi S-3 Pengkajian Seni Film
Popi.primadewi@gmail.com

PENDAHULUAN

Dikatakan bahwa bahasa adalah salah satu pencerminan nilai-nilai yang dianut oleh sebuah masyarakat. Kata kerja dalam bahasa Indonesia yang digunakan untuk mewakili proses resepsi visual adalah *lihat* yang lebih menitikberatkan pada kerja mata.

Pemahaman teknis semacam ini menjadi bermasalah ketika berhadapan dengan kerja etnografi visual, yang tidak hanya bekerja pada level teknis tetapi juga pada level budaya. Keseragaman yang diusung oleh kredo sudut pandang netral, menjadi masalah besar ketika karya etnografi visual bukanlah sekedar bentuk pengabadian sebuah kejadian, namun lebih merupakan visualisasi pengalaman seseorang yang tentunya tidak bisa lepas dari posisinya berkaitan dengan momen budaya yang diamati.

Ketika Mpu Kanwa mendiskripsikan sikap penonton wayang melalui kalimat "*Hananonton ringgit*

manangisasekel mudahidepan huwas wruhtowinyan walulang ingukirmolah mangu cap", kata *hananonton* yang dipilih tidak sekedar mendiskripsikan aktifitas mata penonton saja. Dari akar kata *non* yang berarti *weruh*, *hananonton* mempunyai pemahaman yang tidak hanya terbatas pada melihat, tetapi juga mengalami dan pengetahuan. Berangkat dari pemikiran ini, eksplorasi terhadap konsep nonton sesuai pemahaman dalam bahasa Jawa menarik dilakukan untuk mendiskripsikan aktifitas melihat yang dalam budaya Jawa tidak terbatas pada aktifitas kerja fisik mata. Bahasa Jawa memiliki beberapa kata untuk

⁶⁰Makalah dipresentasikan dalam seminar mahasiswa pascasarjana 11 Desember 2015

mendiskripsikan aktifitas “nonton” yang mempunyai makna, intensitas, dan aturan penggunaan yang berbeda. Antara *ndelok*, *nonton*, *weruh*, *nyawang*, *mresani*, *ningali*, *ndeleng*, *dannyipati*, mendiskripsikan aktifitas menangkap sebuah imaji, yang masing-masing mempunyai makna berbeda.

Pendekatan secara etnik ini menarik untuk dieksplorasi karena dalam melakukan pendokumentasian terhadap sebuah pertunjukan tradisi, yang biasanya merupakan bagian dari sebuah ritual, posisi penonton (dengan kata lain posisi serta pengalaman si pembuat dokumentasi) berkaitan erat dengan etika, strata sosial, serta aturan-aturan tertentu yang tidak dapat diterjemahkan oleh konvensi pengambilan gambar yang ada selama ini.

Seperti telah diungkapkan oleh banyak ahli, aktifitas melihat adalah sebuah proses interpretasi aktif berdasarkan kekhasan konteks sosial dan budaya (lihat Berger 1978; Barthes 1980; Seppanen 2006). Oleh karena itu, lokasi atau posisi penonton menjadi penting karena merupakan gambaran sebuah struktur kekuasaan dalam dan di sekitar pertunjukan tradisional dalam sebuah masyarakat tradisi. Untuk memaknai rangsangan visual yang diterima, Janne Seppanen, seorang jurnalis visual, menggunakan istilah *visual order* untuk menjelaskan tatanan dan struktur visual, serta makna yang menghubungkannya (2006: 3). Seppanen berpendapat bahwa mata mempunyai urutan dalam melihat hal-hal yang dihadapinya, sehingga mempengaruhi bagaimana seseorang beroperasi dalam lingkungan tertentu. Contoh yang digunakan oleh Seppanen adalah penataan di dapurnya sendiri. Melalui susunan dan penataan barang-barang yang ada di dapurnya, menggambarkan tipe orang yang menggunakan sebuah tempat pada waktu yang spesifik. Penting untuk dicatat bahwa yang dibicarakan di sini tidak hanya mengenai pembacaan antropologis terhadap benda dan tempat dalam hubungannya dengan kepribadian pemiliknya, namun lebih pada argumen bahwa *visual order* sebuah ruangan (atau tempat) mempengaruhi aktifitas manusia di dalamnya (Seppanen: 16). Pendapat Seppanen yang mengkaitkan aktivitas melihat dan memori, ditegaskan lagi oleh pendapat Hawthorn yang menjelaskan, bahwa

aktivitas melihat bukan lah sekedar proses pengumpulan informasi yang pasif namun, *“an activity saturated with the residues of our social and cultural existence”* (Hawthorn 2006: 508-509); suatu aktifitas yang dipengaruhi oleh endapan keberadaan kita secara sosial dan kultural . Dengan kata lain pengetahuan awal (*prior knowledge*) merupakan faktor penting dalam pemaknaan terhadap segala sesuatu yang ditonton, namun, obyek yang ditonton, sedemikian juga dengan aktivitas menonton, juga membawa anggapan bagaimana hal tersebut seharusnya ditonton. Pendapat Seppanen dan Hawthorn ini makin dipertegas oleh John Berger yang mengatakan *“every image embodies a way of seeing”* (1972: 10); segala imagi mempunyai cara melihat sendiri-sendiri. Dengan demikian segala sesuatu yang ditangkap oleh mata tidak sepenuhnya obyektif karena apa yang dipahami sesungguhnya adalah perpaduan antara fantasi, pengalaman, dan informasi baru.

MELIHAT, MENONTON, DAN GAZE

Dalam studi media, "gaze," telah berkembang menjadi wacana tentang melihat dan selaludidasarkan pada maksud di balik tindakan "melihat" itu sendiri. Kata "(me)lihat" dan "(me)nonton" cukup problematik karena keduanya mempunyai kesamaan namun juga perbedaan yang ditentukan oleh latar dan intensi aktifitas tersebut dilakukan. "(me)Lihat" adalah sebuah kata yang merujuk pada aktifitas penerimaan imagi oleh mata; sementara "(me)nonton" adalah sebuah kata yang merujuk pada sebuah aksi mengarahkan pandangan untuk melihat sesuatu atau seseorang. Walaupun dua kata tersebut mempunyai kesamaan dalam hal mendiskripsikan aktifitas yang dilakukan oleh mata, namun keduanya mempunyai dasar yang berbeda. (me)Lihat menggambarkan secara umum aktifitas yang dilakukan oleh mata tanpa mempertimbangkan maksud yang melandasi, sementara (me)nonton berada pada posisi kebalikannya yang mementingkan intensi dibalik aktifitas mata. Penjelasan linguistik ini sejalan dengan bukti emik yang terjadi di masyarakat penggunanya bahasa Jawa di mana kata *nonton* berasal yang

menunjukkan bahwa kata nonton tidak hanya digunakan untuk melihat sesuatu yang kasat mata tetapi juga untuk mendiskripsikan aktifitas mempresepsi sesuatu yang tidak kasat mata; misalnya muncul dalam kalimat “*nonton kahanan*”.

Kembali pada *gaze*, wacanagazeberkembang menjadi beberapa bagian seperti: *male gaze* yang membicarakan mengenai cara melihat penonton (laki-laki) terhadap obyek tontonan (perempuan). Wacana ini membahas bagaimana cara pandang laki-laki menjadi dominan pada berbagai kesempatan baik dalam dunia kesenian (film, teater, tari, seni rupa) maupun dalam keseharian. *Colonial gaze* membahas mengenai relasi kuasa antara penonton dan penampil atau dapat juga diartikan sebagai relasi kuasa antara subyek dan obyek tontonan. *Tourist gaze* menitikberatkan perhatiannya pada nilai hiburan yang dilekatkan pada semua bentuk pertunjukan. Terminologi *gaze* yang menarik untuk diterapkan untuk melihat sebuah aktifitas yang tidak semata-mata merupakan kerja fisik organ mata adalah *sacred gaze*. Konsep *sacred gaze* dikemukakan oleh seorang *religious studies scholar*, yang mengatakan

A sacred gaze is the manner in which a way of seeing invests an image, a viewer or an act of viewing with spiritual significance. The study of religious visual culture is therefore the study of images, but also the practices and habits that rely on images as well as the attitudes and preconceptions that inform vision as a cultural act. I use the term *gaze* with a certain caution. Like many scholars of visual culture today, I am drawn to the concept of the gaze because the term signals that the entire visual field that constitutes seeing is the framework of analysis, not just the image itself (2005: 3).

Sacred gaze adalah cara melihat gambar; penonton atau tindakan melihat yang dipengaruhi oleh makna spiritual obyek yang dilihat. Oleh karena itu studi tentang budaya visual yang muncul dalam sebuah ritual adalah studi tentang gambar, sekaligus praktek dan kebiasaan berdasarkan sikap dan pengetahuan awal yang menuntun pada aktifitas persepsi yang merupakan sebuah aksi kultural. Morgan menegaskan bahwa terminologi *gaze* mengisyaratkan aktifitas menonton yang merupakan kerangka analisis, bukan hanya gambar itu sendiri.

Berpijak pada pendapat bahwa aktifitas menonton (*the act of looking*) merupakan sebuah kerangka analisis maka credo film dokumenter mengenai “ketidaktampakan” pembuat film menjadi bermasalah. Kehadiran pembuat film; disadari ataupun tidak, selalu mempengaruhi dinamika peristiwa (atau pertunjukan) yang diamati

Diatur oleh tata bahasanya sendiri film membangun sebuah narasi visual (Roy Thompson 1998; Daniel Arijon 1976). Jenis ukuran pengambilan gambar dan sudut kamera merupakan salah satu elemen gramatikal yang menentukan bagaimana penonton merasakan aksi yang disajikan. Film dokumenter cenderung menggunakan *eye-level shots* untuk memunculkan netralitas. Namun, justru netralitas ini menghilangkan struktur sosial yang tertanam dalam momen performatif dan posisi penonton seperti yang diargumentasikan oleh David Morgan, bahwa aktifitas menangkap sebuah imaji adalah sebuah kerangka analisis.

Pentingnya mengartikulasikan konsepsi yang melatari sebuah aktifitas menonton (yang terwakili melalui posisi peneliti/pembuat film) ini sejalan dengan pendapat Hugo Zemp, seorang etnomusikolog yang mengatakan, “*the filmmaker must know how to see the event in order to show with film, how the event can be seen*”. Pembuat film harus tahu bagaimana melihat sebuah event, untuk dapat menunjukkan melalui film bagaimana acara tersebut dapat dilihat” (1988a; 402). Jadi, ketika melakukan pengambilan gambar sebuah pertunjukan yang berfungsi sebagai data visual, seorang etnografer seharusnya tidak hanya memiliki pengetahuan teknis pembuatan film dan pengetahuan umum budaya,

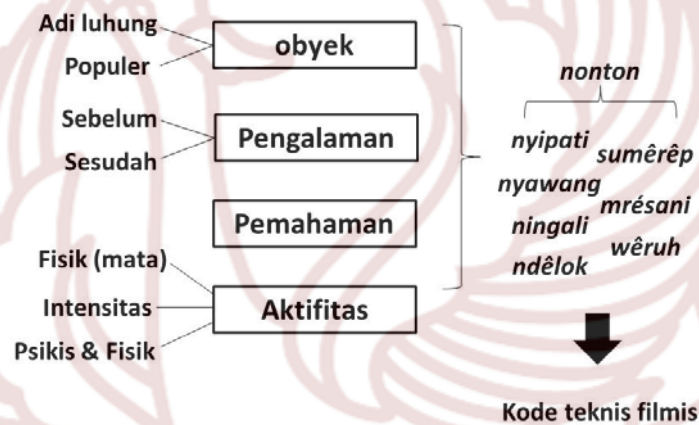
Tetapi juga memiliki pemahaman dasar tentang isu-isu budaya tertentu yang terkait dengan pertunjukan tertentu. Dalam kebanyakan kasus, konvensi pembuatan film dokumen tertidak cukup menangkap pesensi makna dan estetika lokal dari sebuah pertunjukan tradisional yang merupakan bagian dari sebuah ritual, karena melupakan pemahaman masyarakat pemilik pertunjukan yang dapat disarikan melalui kerangka analisis yang terkandung dalam kode kebahasaan yang memuat pemahaman mengenai aktifitas melihat.

MENONTON TERBEKUKANNYA SEBUAH MOMEN DALAM SUATU WAKTU

David Morgan mengatakan, "*A gaze consists of several parts: a viewer, fellow viewers, the subject of their viewing, the context or setting of the subject, and the rules that govern the particular relationship between viewers and subject*" (Morgan, 2005: 3); *gaze* terdiri dari beberapa bagian: pemirsa, sesama penonton, subjek yang dilihat, konteks atau setting subjek, serta aturan-aturan yang mengatur hubungan tertentu antara penonton dan subjek yang ditonton. Menarik untuk mengamati bagaimana patung dan ukiran batu di berbagai situs arkeologi yang tersebar di Jawa (Indonesia) mewakili momen performatif (tarian, musik, dan ritual) yang menggambarkan elemen-elemen *gaze* yang dideskripsikan oleh Morgan. Patung dan relief di berbagai situs arkeologi di Jawa menawarkan berbagai perspektif dalam melihat pertunjukan, yang melibatkan parata undangan (para ningrat atau individu dengan status sosial yang tinggi) serta penonton yang tak diundang. Ketika kegiatan melihat adalah sebuah proses interpretatifaktif berdasarkan kekhasan konteks social dan budaya, lokasi penonton (pemirsa) menjadi penting karena menggambarkan struktur kekuasaan di dalam dan sekitar pertunjukan yang diamati. Ketika dipertunjukkan, sebuah pertunjukan yang bersifat ritualistikdipercaya dilihat secara simultan oleh pemangku hajat (dalam pertunjukan ritual karaton berarti dilihat oleh raja), para tamu undangan, dan rakyat;baik yang terlihat maupun tidak terlihat. Para penonton ini memiliki perspektif yang berbeda berdasarkan posisinya secara sosial dan kultural. Konteks social pertunjukan inipenting karena, seperti dalam bentuk seni pertunjukan lainnya yang dianggap suci, sebuah karya seni tar itidak hanya untuk menghibur; namun juga merupakan jembatan antara alam manusia dan alam dewa. Namun, karya dokumenter yang telah dibuat biasanya mengambil sudut pandang netral (*unobtrusive observer*) yang justru mengabaikan pendekatan lain dalam melihat pertunjukan yang erat kaitannya dengan nilai-nilai tradisi. Perspekt ifnetral ini, dengan

demikian, menghilangkan kemungkinan menangkap lapisan-lapisan makna sosial dan budaya dalam aktivitas melihat sebuah pertunjukan tradisional.

Merujuk pada pendapat Sarah Pink mengenai fungsi sebuah film etnografi, “[to] produce representations that take the readers closer to the perspectives and experience of the subjects of their research” (Pink, 2007: 148); untuk membuat representasi yang membawa penontonnya lebih dekat pada perspektif dan pengalaman para subyek dalam sebuah penelitian. Eksplorasi kode teknis filmis dapat dilakukan melalui pendekatan emik kebahasaan yang tergambar melalui diagram dibawah ini.



Perbedaan penggunaan kata menunjukkan pemahaman konseptual masyarakat pengguna bahasanya. Obyek, pengalaman, pemahaman, dan aktifitas adalah elemen yang dapat digunakan untuk menentukan kriteria aktivitas yang dilakukan baik secara fisik maupun pemahaman konseptual. Ambil contoh pilihan penggunaan kata *mrésani*, dan bukan *ningali*, misalnya, tidak sepenuhnya berdasarkan aturan kebahasaan semata namun lebih berkaitan dengan obyek apa yang dilihat, pengalaman apa yang dimiliki oleh pelaku sebelum dan sesudah aktifitas dilakukan, pemahaman akan fenomena yang diamati, serta tingkat aktifitas yang dilakukan, apakah hanya sebatas melihat; sebuah aktifitas yang terbatas pada menggunakan organ mata (fisikal) ataukah nonton yang melibatkan tiga elemen lain di atas. Melalui pengamatan terhadap obyek, pengalaman, pemahaman, dan aktifitas dapat ditarik sebuah kerangka analisis terhadap aktifitas menonton sesuai dengan argumentasi Hawthorn

tentang segala imagi mempunyai cara melihat sendiri-sendiri dan pendapat Morgan mengenai elemen-elemen *gaze* yang pada akhirnya akan bermuara pada pembentukan kode teknis filmis yang tidak mendominasi sebuah representasi pengalaman audience sebuah pertunjukan tradisi.

DAFTAR PUSTAKA

- Barbash, Ilsa and Lucien Taylor. 1997. *Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Video*, Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Barthes, Roland. 1980. *Camera Lucida: Reflections on Photography*, New York: Hill and Wang.
- Berger, John. 1978. *Ways of Seeing*, Victoria, New York: Penguin Books Limited.
- Hawthorn, Jeremy. 2006. "Theory of the Gaze." in *Literary Theory and Criticism*, Patricia Waugh (Ed.), Oxford: Oxford University Press.
- Iyer, Alessandra. 1998. *Prambanan: Sculpture and Dance in Ancient Java, A Study of Dance Iconography*, Bangkok: White Lotus Press.
- Kemper, A.J. Bernet. 1959. *Ancient Indonesian Art*. Amsterdam: C.P.J. Van Der Peet.
- Metz, Christian. 1974. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, translated by Michael Taylor, New York: Oxford University Press.
- Morgan, David. 2005. *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*, Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Pink, Sarah. 2007. *Doing Visual Ethnography second edition*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Seppanen, Janne. 2006. *The Power of the Gaze: An Introduction to Visual Literacy*, New York; Baltimore; Brussels: Peter Lang.
- Tabrani, Primadi. 1998. *Messages from Ancient Walls*, Bandung: Penerbit ITB.
- Thompson, Roy. 1998. *Grammar of the Shot*, Oxford; Boston; Singapore: Focal Press.

Zemp, Hugo. 1988. "Filming Music and Looking at Music Films." In *Ethnomusicology* 32(3): 393-425.



Perubahan Desain Interior Sasana Handrawina Ditinjau Melalui Pendekatan Sosial

Agung Purnomo
Program Studi S-3 Pengkajian Seni Rupa
Purnomoa32@yahoo.com

LATAR BELAKANG

Karaton Kasunanan Surakarta merupakan sebuah warisan budaya dalam bentuk monumen hidup, karena aktivitas sosial budaya masih berdenyut di dalamnya. Karaton masih memiliki masyarakat penyangga, sehingga masih memungkinkan untuk berkembang mengikuti dinamika kemajuan zaman. Dalam lingkungan karaton ada dua bagian penting yang memiliki perbedaan dalam menanggapi bentuk perkembangan dan perubahan zaman. Ada wilayah yang benar-benar mempertahankan kemurnian tradisi baik yang berwujud aktifitas sosial budaya menyangkut adat istiadat atau yang nampak sebagai artifak dalam bentuk bangunan meliputi arsitektur maupun disain interiornya.

Pada bagian tertentu di dalam wilayah karaton seperti *kaputren*, pengaruh perkembangan zaman terhadap perubahan di dalamnya terlihat lebih kuat dibandingkan dengan bangunan-bangunan utama di dalam Kedaton seperti Dalem Prabasuyasa, Sasana Sewaka dan Sasana Handrawina. Tempat-tempat di keraton yang berkembang mengikuti modernisasi dominan pada hunian-hunian. Seperti pada *dalem kaputren* sudah banyak berubah, seperti memasang *bath up*, AC, memasang kolam, ada konsep alam yang diminiatur. Banyak area yang dibuat meniru alam yang diluar, termasuk taman, tujuannya untuk kesejukan dan memberikan inspirasi.

Karaton dan kehidupan sosial yang berkembang di dalamnya memang tidak terlepas begitu saja dengan perubahan zaman yang sangat pesat dalam segala bidang dan sendi kehidupan. Banyak terjadi benturan ketika sesuatu yang bersifat tradisi bersentuhan dengan modernitas. Masyarakat modern yang ditandai dengan perubahan yang cenderung *progresif* berpengaruh terhadap perkembangan bentuk-bentuk tradisi bahkan sering terjadi adanya penghentian bentuk-bentuk tersebut

(Zolberg, 1990: 163). Tidak jarang terjadi konflik yang pendek atau berkepanjangan antara mereka yang ingin mempertahankan nilai-nilai yang sudah ada dan memberikan rasa aman seperti telah dibuktikan sebelumnya, dengan yang tidak puas lagi terhadap tata nilai lama, akibat adanya tawaran tata nilai baru dari luar yang telah menjanjikan terhadap kelangsungan hidup bersama. Di antara dua kelompok yang berkonflik itu, dapat muncul kelompok *adaptif* atau *transformatif*, yang berusaha mencari jalan tengah konflik (Sumardjo, 2002: x). Dengan demikian interaksi tersebut bisa muncul dimana yang baru atau yang moderen dan yang kembali dalam hal ini yang tradisi, ada secara berdampingan. Kontak dengan kebudayaan lain juga merupakan faktor pendorong terjadinya perubahan. Salah satu proses yang menyangkut kontak dengan kebudayaan lain adalah *difusi* yaitu suatu proses penyebaran unsur-unsur kebudayaan dari orang perorangan lain, dan dari satu masyarakat untuk menghimpun penemuan-penemuan baru yang telah dihasilkan, (Soekanto, 1986:309).

Perubahan-perubahan yang terjadi pada desain interior Sasana Handrawina sebagai salah satu bangunan kuno dan bersejarah, juga bisa sangat terkait dengan desain dalam lingkup sosial yang sedang berkembang pada waktu itu. Ada pengaruh dari luar, kebijakan, konflik dan benturan budaya yang membentuknya sedekian rupa. Menarik untuk dikaji bagaimanakah faktor-faktor tersebut telah memberikan pengaruh terhadap desain yang sekarang.

PEMBAHASAN

Ditinjau dari sosiologi desain, perubahan interior Sasana Handrawina setelah melalui proses revitalisasi dapat diakibatkan oleh beberapa faktor, seperti yang diutarakan oleh Sachari sebagai berikut:

Disain, hakikatnya tidak terlepas dari kebijakan, sumberdaya, manusia, sistem nilai, teknologi dan dinamika sosial yang tengah berlangsung. Oleh karena itu, dalam obyek kajian Sosiologi desain, rona kegiatan dan keilmuan yang berdekatan berkaitan dengan sektor ekonomi, tidak terlepas dari kebijakan pembangunan, tenaga kerja, produk yang dihasilkan, sistem pemasaran, gaya hidup masyarakat konsumennya dan juga wilayah-wilayah yang mendukungnya, (Sachari, 2002 : 11).

Faktor-faktor tersebut dapat dianalisa untuk mengetahui keterlibatannya dalam perubahan interior Sasana Handrawina.

1. Kebijakan

Kebijakan bisa muncul pada tingkatan pemerintah karaton Kasunanan Surakarta dan pemerintahan negara Republik Indonesia, yang keduanya saling terkait. Kekuasaan karaton pada masa sekarang sudah surut, ada kekuasaan yang lebih besar yaitu negara, yang juga memiliki peranan dalam melestarikan dan mengembangkan karaton. Kebijakan pemerintah dalam pembangunan di segala sektor termasuk pariwisata sudah diatur di dalam KEPRES no. 23 th 1998 yang isinya langsung menyinggung persoalan pariwisata pada karaton Kasunanan Surakarta. Dengan demikian keberadaan Sasana Handrawina dalam pembangunan kembali sudah dikonsepskan untuk turut mendukung dunia pariwisata, sehingga pembenahan dan penyempurnaan menimbulkan beberapa perubahan yang dilakukan agar sesuai dengan tuntutan dalam dunia pariwisata.

2. Sumber daya

Selain manusia sebagai tenaga yang terampil dalam pembangunan kembali Sasana Handrawina, ada sumber daya yang juga penting yaitu *dana*, sebagai bagian dari kemampuan ekonomi. Terwujudnya disain yang baik sesuai dengan tujuan dari konsep revitalisasi karaton, sebaiknya juga didukung oleh sumber daya yang memadai. Pada KEPRES no. 23 th 1998 pasal 3 (1) disebutkan bahwa pengelolaan dalam rangka pariwisata dilakukan oleh Dirjen Pariwisata dan Telekomunikasi (Parpostel), Pemda II Surakarta dan Kasunanan. Dengan demikian keberhasilan proyek besar revitalisasi Sasana Handrawina tergantung kepada perencanaan yang dibuat oleh ketiga elemen tersebut. Karaton sebagai pemilik utama Sasana Handrawina memiliki keterbatasan dana sehingga perlu bantuan dari pemerintah. Bantuan pemerintah terealisasi melalui Keputusan Menteri Pariwisata, Pos dan Telekomunikasi no : KM.25/OT.001/MPPT-97, tanggal 21 Februari 1997, mengenai Panitia Nasional Rehabilitasi Objek dan Daya Tarik Wisata Budaya Karaton, yang bertujuan membangun kembali Sasana Handrawina. Susunan anggota panitia tersebut terdapat Dewan Penyantun yang terdiri dari 12 pengusaha nasional yaitu :

- a. Amir Abdul Rachman

- b. Ponco Sutowo
 - c. Dewi Motik Pramono
 - d. Isfan Fajar Satryo (PT. *Jatimas Fajar Satryo*)
 - e. Ir. Koesmaribati S. (PT. *Telkomsel*)
 - f. Glenn S. Yusuf (PT. *Danareksa*)
 - g. Sudjiono Timan (PT. *Babana Securities*)
 - h. Rachmiwaty (PT. *Makindo*)
 - i. Prayogo Pangestu (PT. *Barito Pasifik Timber*)
 - j. Henry Pribadi (PT. *Tripolita*)
 - k. Henry Kawilarang (PT. *Grabalintas Properti*)
 - l. Jonathan (PT. *Jardine Fleming*)
3. Sistem nilai

Sistim nilai pada kebudayaan masyarakat karaton terdiri dari konsepsi-konsepsi yang hidup dalam alam pikiran sebagian besar warganya, mengenai hal-hal yang mereka anggap amat bernilai dalam hidup. Tata kelakuan masyarakatnya seperti aturan-aturan khusus, hukum dan norma-norma berpedoman kepada sistem nilai budaya tersebut.

Lima unsur pokok dalam sistem nilai budaya menurut kerangka Kluchon juga dimiliki masyarakat karaton Kasunanan Surakarta dalam bentuknya yang khas dan memberikan pedoman kehidupan. Menurut kerangka Kluckohn (Koentjaraningrat, 1993:28), sistim nilai budaya meliputi lima masalah pokok dalam kehidupan manusia antara lain :

- a. Masalah mengenai hakikat dari hidup manusia.
- b. Masalah mengenai hakikat dari karya manusia
- c. Masalah mengenai hakikat dari kedudukan manusia dalam ruang waktu.
- d. Masalah mengenai hakikat dari hubungan manusia dengan alam sekitarnya.
- e. Masalah mengenai hakikat dari hubungan manusia dengan sesamanya.

Sistem nilai itu sampai sekarang masih kuat keberadaannya dan memiliki peranan juga terhadap arah pembangunan kembali Sasana Handrawina. Usaha untuk meniru beberapa unsur yang terdapat pada Sasana Sewaka misalnya warna ungu, motif plasenta pada umpak, ornamen tretes pada plafon dan lain-lain merupakan bagian dari sistem nilai tersebut.

4. Teknologi

Peranan teknologi semakin besar pada saat dunia semakin maju dan berkembang untuk menjawab persoalan-persoalan dan tantangan zaman. Pada pembangunan Sasana Handrawina unsur teknologi juga diperlukan untuk membenahi dan menyempurnakan bangunan termasuk rancangan interiornya. Penerapan teknologi tersebut antara lain:

- a) Lantai, menggunakan teknologi struktur bangunan berupa *pondasi betonsumuran* dan lantai dengan *plat beton*.
- b) Konstruksi rumah Jawa menggunakan sambungan pasak, menyebabkan bangunan lebih lentur terhadap goncangan, misalnya gempa bumi. Sekarang sistem pasak dalam penyambungan konstruksi kayu tersebut diperkuat dengan klem besi.
- c) AC (*Air Conditioning*) digunakan untuk penghawaan udara di dalam ruangan.
- d) Detektor panas, untuk peringatan dini terhadap bahaya kebakaran.

5. Dinamika Sosial

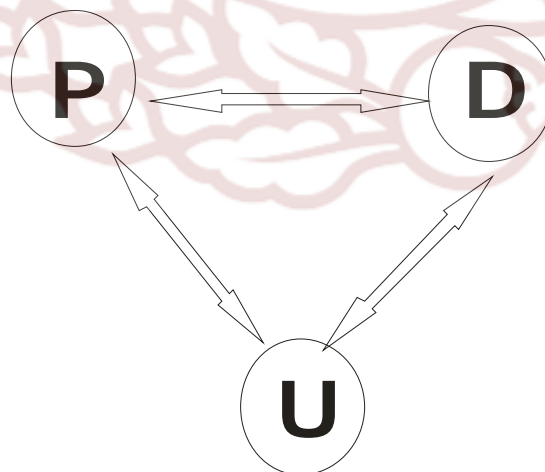
Gagasan pembangunan kembali memang berawal dari keresahan masyarakat karaton yang telah mengalami depresi tertentu setelah kebakaran besar, terutama para *pengageng parintah karaton* terhadap keberadaan Sasana Handrawina bila akhirnya terlupakan karena sudah hampir *sewindu* keberadaannya tenggelam dalam ketiadaan. Disamping itu dunia pariwisata semakin berkembang pesat yang dampaknya karaton menjadi salah satu primadona kunjungan para wisatawan. Karaton semakin sering mendapat tawaran untuk penyelenggaraan jamuan makan malam maupun jamuan makan siang dan acara-acara lainnya. Sementara itu untuk

mengakomodasi kegiatan tersebut tidak ada tempat khusus yang layak. Pertimbangan lainnya yaitu adanya tanggapan dari para wisatawan asing agar dalam penyajian obyek wisata karaton ada sesuatu yang khas, mereka ingin memperoleh kesan sebagai tamu kenegaraan atau *royal guest* atau tamu raja.

Dilihat dari sisi lain, perubahan interior Sasana Handrawina disebabkan oleh *interrelasi sosial* yang melibatkan pihak-pihak pengambil keputusan, perancang dan penikmat disain, yaitu interelasi segitiga yang terdiri dari :

1. Kelompok manusia pengambil keputusan untuk kepentingan komunal (P), dalam hal ini Raja dan sejumlah elemen yang masuk dalam Panitia Nasional Rehabilitasi Objek dan Daya Tarik Wisata Budaya Karaton, yang bertujuan membangun kembali Sasana Handrawina.
2. Kelompok manusia perancang dengan karakteristik yang sesuai dengan profesi tersebut (D). Mereka terdiri dari disainer interior, arsitek, para ahli struktur bangunan, dll.
3. Kelompok pemakai atau penikmat hasil rancangan (U), yaitu masyarakat karaton dan masyarakat umum yang merasa peduli terhadap kelestarian bangunan karaton. Selain itu juga bagi para wisatawan baik mancanegara maupun domestik.

Ada empat bentuk Interelasi sosial antara lain *relasi demokratik*, *relasi autokratik*, *relasi fungsional* dan *relasi konflik*. Pada pembangunan Sasana Handrawina yang terjadi adalah *relasi demokratik*, seperti dalam bentuk bagan di bawah ini :



Bagan 1. *Interelasi Demokratik* yang terjadi pada rekonstruksi Sasana Handrawina.

Sumber : Agus Sachari.

Antara unsur pengambil keputusan (P) dengan penikmat hasil rancangan (U) dimungkinkan interaksi bebas dan timbal balik, demikian antara perancang (D) dengan (U). Relasi segitiga yang seimbang ini akan memungkinkan optimasi kepentingan serta penghayatan masing-masing pihak sedemikian rupa, sehingga rancangan yang ada dapat memuaskan semua pihak sebagai hasil konsensus. Raja sebagai salah satu unsur pengambil keputusan memberikan arah revitalisasi secara garis besar misalkan dalam hal filosofi bangunan, kemudian diterjemahkan oleh perancang agar dalam pelaksanaan pembangunan sesuai dengan yang diharapkan. Selain itu peranan masyarakat karaton maupun umum juga dipertimbangkan. Para wisatawan melalui surat kepada pihak karaton mengharapkan adanya tempat yang representatif untuk acara perjamuan makan, bahkan wisatawan mancanegara ingin diterima di karaton layaknya seorang tamu raja (*royal guest*). Gusti Puger sebagai bagian masyarakat karaton juga mengusulkan warna ungu yang memiliki nilai-nilai makna bangun. Ia mengharapkan bahwa ada semacam kebangkitan, dan panitia pembangunan menyetujui usulan tersebut. Sardono W, Kusuma seorang budayawan, juga memberikan pemikirannya melalui harian KOMPAS. Ia mengatakan bahwa membangun kembali karaton tanpa penghayatan dan daya cipta yang bertumpu dan mengatasi sepenuhnya, akan melahirkan sesuatu yang tanpa wibawa, apalagi kalau hanya *imitasi* dan dalam kualitas lebih jelek. Misalnya soko guru diganti beton yang dilapis ukiran, dan seterusnya. Menurutnya membangun kembali karaton pada dasarnya membuktikan bahwa daya cipta para *undagi* masih berdegup, dan dan menjadi adi karya. Pemikiran itu ia lontarkan ketika ada gagasan menggunakan tiang beton dalam pembangunan kembali karaton yang terbakar agar bangunan dapat bertahan sampai ribuan tahun.

Masukan-masukan dari masyarakat karaton dan umum baik itu dari wisatawan maupun budayawan dan lain-lain juga menjadi pertimbangan dalam pembangunan kembali Sasana Handrawina. Penggunaan warna ungu yang cukup dominan, ukuran furniture seperti kursi tamu yang dibuat dengan standar internasional, menggunakan soko guru bangunan dari kayu jati dan menghindari tiang-tiang beton merupakan beberapa bagian dari implementasi disain yang dilandasi oleh hubungan yang demokratik dari beberapa elemen didalamnya.

Analisis terhadap faktor-faktor pendorong perubahan dalam beberapa sudut pengamatan tersebut dapat dirangkum kedalam dua kelompok besar, menurut Sedyawati kedua faktor itu meliputi *faktor internal* dan *faktor eksternal*, penjelasannya sebagai berikut:

1. Faktor internal

- a. Adanya semangat yang terbangun kembali setelah karaton mengalami musibah oleh karena terbakarnya beberapa bangunan di dalam Kedaton sebagai bagian penting dari sejarah panjang karaton Kasunanan Surakarta. Kejenuhan yang berkepanjangan, memunculkan keinginan dan inisiatif sendiri akan sesuatu yang baru sehingga terjadi perubahan disain interior Sasana Handrawina.
- a. Adanya hubungan fungsi yang erat antara Sasana Handrawina dengan Sasana Sewaka, tidak hanya sekedar pelengkap saja keberadaannya tetapi kedua bangunan merupakan satu kesatuan, hal tersebut dapat dilihat dalam prosesi penerimaan tamu yang hadir untuk menemui Raja. Karena kedudukannya yang sama dan secara posisi letaknya berdekatan bahkan menyambung, Sasana Handrawina disebelah selatan Sasana Sewaka, sehingga interiornya juga memiliki atmosfir yang sama pula. Dengan demikian dalam konsep rekonstruksi pada interior Sasana Handrawina mengacu kepada Sasana Sewaka yang telah dibangun lebih dahulu pada tahun 1987.

2. Faktor Eksternal

- a. Dunia pariwisata yang terus berkembang juga harus diimbangi dengan pengelolaan tujuan wisata yang baik. Kebutuhan akan tempat yang representatif untuk suatu jamuan makan bagi para tamu karaton termasuk para wisatawan mancanegara menjadi sesuatu yang sangat penting, sehingga keberadaan karaton semakin lengkap.
- b. Alam dan teknologi berpengaruh terhadap elemen tata kondisi ruang pada Sasana Handrawina. Alam dan teknologi merupakan dua sisi dalam kehidupan yang keberadaannya selalu beriringan. Teknologi diciptakan sebagai usaha mengatasi kesulitan-kesulitan manusia oleh karena faktor alam, demikian juga permasalahan yang dihadapi Sasana Handrawina, kondisi penghawaan di dalamnya sudah berbeda dengan masa lalu dimana lingkungan alam sekitarnya masih segar. Kota Surakarta berkembang begitu pesat, dalam sektor ekonomi tumbuh pusat-pusat perdagangan dalam bentuk mal, selain itu

bangunan-bangunan moderen berbentuk gedung-gedung tinggi bermunculan yang mengubah suasana sekitar karaton tidak sejuk lagi. Untuk mengatasi faktor alam yang sekarang kurang mendukung dibutuhkan sistim penghawaan buatan, tidak bisa sepenuhnya mengandalkan sistim penghawaan alami.

KESIMPULAN

Kebudayaan terus berkembang menuju suatu peradaban yang lebih baik. Untuk mencapai itu dalam prosesnya terjadi "seleksi alam" terhadap budaya-budaya tertentu beserta fakta-fakta yang melingkupinya karena sudah tidak menjawab tantangan zaman. Tetapi ada juga yang mampu menyesuaikan perubahan itu dengan cara yang lebih bijaksana mencoba mengambil unsur yang bersifat kebaruan dan bermanfaat guna mendukung keberadaan suatu budaya.

Sasana Handrawina salah satu bagian kebudayaan Jawa khususnya karaton Kasunanan Surakarta merupakan warisan masa lalu yang perlu dijaga kelestariannya. Batu ujian itu telah dihadapi ketika kebakaran hebat menhanguskan sebagian besar bangunan-bangunan yang berada di dalam Kedaton termasuk Sasana Handrawina pada tahun 1985. Perlu waktu yang cukup lama untuk membangun kembali, dan baru pada tahun 1997 harapan itu bisa terealisasi.

Disain interior Sasana Handrawina kembali bersinar setelah bangunan tersebut berdiri kembali di dalam Kedaton. Namun dibalik itu ada unsur-unsur baru yang muncul pada elemen-elemen interiornya seperti warna ungu, ornamen sebagai unsur hias, AC (Air Conditioning) untuk tata kondisi ruang dan lain-lain. Hal ini bisa dilihat perbedaan atau perubahannya setelah dilakukan perbandingan kondisi interiornya antara sebelum terbakar dengan setelah dilakukan pembangunan kembali (rekonstruksi).

Apakah makna dari perbedaan tersebut merupakan jawaban terhadap situasi zaman yang sudah berubah ataukah hanya sekedar memberi polesan wajah interior Sasana Handrawina dengan tidak mengubah substansi dasar ciri khas utama tradisinya yang masih memiliki warna. Tentu saja hal tersebut bisa dikaitkan dengan konsep dasar pengembangan karaton Kasunanan Surakarta secara keseluruhan. Dewasa ini karaton Kasunanan Surakarta dalam dunia pelestarian bangunan kuno dan bersejarah berstatus sebagai "monumen hidup" bahwa di dalamnya masih ada Raja, keluarga

Raja dan masyarakat sosial karaton yang menyangga keberadaannya. Di samping terdapat bangunan-bangunan beserta isinya sebagai artefak, masih hidup *sosiofak* dan *manifak* yang tetap eksis dan terus berkembang. Dengan kondisi demikian karaton memerlukan konsep *revitalisasi* sebagai strategi pelestarian termasuk di dalamnya Sasana Handrawina.

Pembangunan kembali Sasana Handrawina adalah bagian penting dari revitalisasi karaton Kasunanan Surakarta secara umum yang bertujuan mengembangkan karaton menuju masa depan dengan tidak meninggalkan tradisi budayanya yang adi luhung. Fungsi karaton sudah berbeda dengan masa lalu yaitu sebagai pusat pemerintahan, sekarang karaton menjadi pusat kajian budaya dan turut mendukung perkembangan sektor pariwisata. Pada dasarnya ada kerangka besar dalam konsep pembangunan kembali Sasana Handrawina yaitu mengembalikan kepada bentuknya yang semula, dan bila ada beberapa perbedaan hal tersebut disebabkan oleh beberapa faktor. Faktor-faktor tersebut antara lain yang bersifat internal yaitu adanya dorongan memasukkan unsur nilai-nilai hidup, sebagai tanda telah ditinggalkannya krisis dan depresi yang menyelimuti kewibawaan karaton setelah kejadian kebakaran tahun 1985. Unsur tersebut terefleksi pada warna ungu yang muncul cukup dominan pada pilar dan balok-balok sebagai struktur bangunan. Ungu dalam bahasa Jawa berasal dari kata "wungu" yang artinya "bangun" dari tidur, ungkapan kata ini diharapkan memberikan spirit dalam kehidupan karaton. Faktor lain adalah adanya perubahan alam dan kemajuan teknologi, keduanya adalah dua sisi yang selalu berdampingan ibarat masalah dan solusi. AC (Air Conditioning) merupakan teknologi dalam memecahkan permasalahan penghawaan di dalam ruang Sasana Handrawina yang sudah tidak sejuk lagi seperti pada masa lalu karena kondisi alam yang sudah berubah. Faktor ini juga berpengaruh terhadap tampilan ruang Sasana Handrawina yang sekarang.

Faktor *internal* dan *eksternal* memiliki peranan yang seimbang dalam membentuk rancangan interior Sasana Handrawina yang sekarang. Faktor internal telah menghadirkan warna ungu, ornamen *tretes* dan *plasenta* serta bentuk ukiran yang kesemuanya itu mampu memberikan sentuhan atmosfir ruang yang indah dan berwibawa. Sedangkan faktor eksternal mengusung teknologi yang sangat berperan dalam memberikan kenyamanan dan keamanan ruangan.

DAFTAR PUSTAKA

- Koentjaraningrat. (1993), *Kebudayaan Mentalitas dan Pembangunan*, PT Gramedia, Jakarta
- Sumardjo, Jakob. (2002), *Arkeologi Budaya Indonesia, Pelacakan Hermeneutis-Historis Terhadap Artefak-artefak Kebudayaan Indonesia*, Penerbit Qalam, cetakan pertama, Yogyakarta.
- Soekanto, Soerjono. (1986), *Sosiologi Suatu Pengantar*, CV. Rajawali, Jakarta.
- Sachari, Agus. (2002), *Sosiologi Desain*, Penerbit ITB, Bandung.
- Zolberg, Vera L. (1990), *Constructing a Sociology of The Art*, Cambridge University Press, New York, dalam Agus Burhan, Mukhamad, 1997, Tesis, Program Pascasarjana Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta, 1997.

LAMPIRAN

Kerusakan yang ditimbulkan



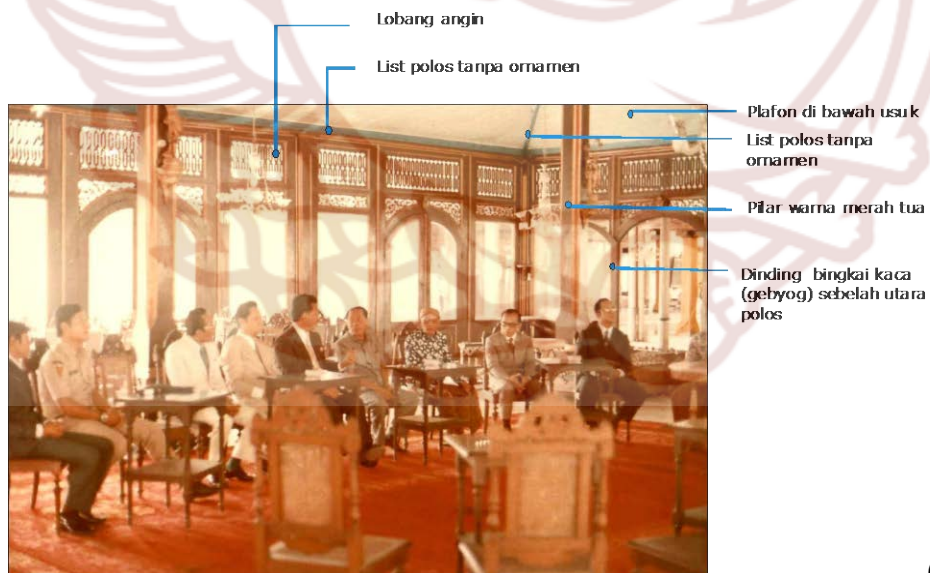
Sumber: KOMARA, 3 Februari 1992
Gambar 1. Pendopo Agung Sasono Sewoko tidak luput dari amukan api



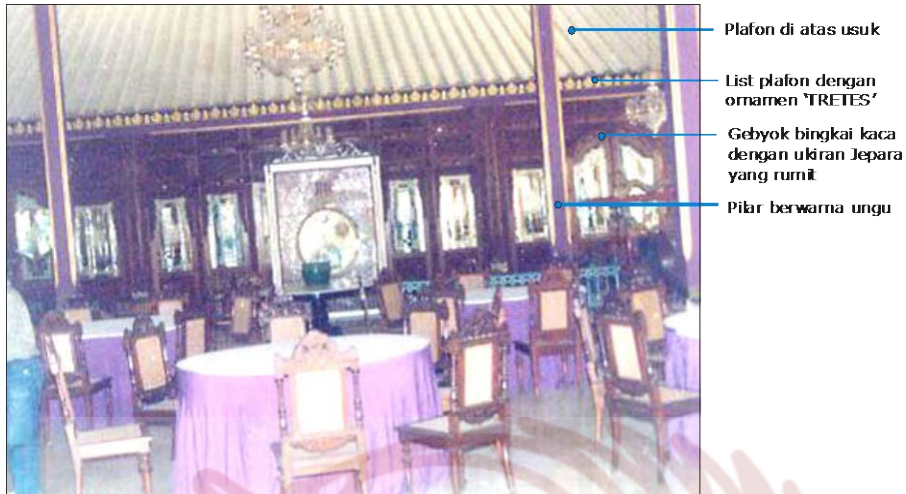
Sumber: SUKOPOL, Rabu Wage, 8 Februari 1992
Gambar 2. Dalam Ageng yang dikeramatkan karena di dalamnya terdapat Probosuyoso sebagai tempat penyimpanan pusaka kerajaan hangus terbakar.



Sumber: KOMARA, 3 Februari 1992
Gambar 3. Bangunan-bangunan dalam Kedaton tinggal puing-puing termasuk Sasono Hendrowino



(a)



(b)

Gambar 4.Beberapa elemen yang membedakan interior Sasana Handrawina sebelum (a) dengan sesudah dilakukan rekonstruksi (b). (Foto : (a) koleksi karaton dan (b) Ahmad Muzakkir).

Literasi Pentas Tugas Akhir Antara Rezim Estetika dan Taksu (Kasus Tugas Akhir Mahasiswa S2 Penciptaan Seni ISI Surakarta)

Joko Suranto

Jsgom69@yahoo.com

Penulisan deskripsi karya tugas akhir mahasiswa Pasca Sarjana Penciptaan Seni Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta adalah kewajiban bagi mahasiswa yang sedang menempuh ujian akhir. Bagi mahasiswa program penciptaan musik, literasi ini melengkapi pertunjukan komposisi musik yang telah diujikan melalui pementasan langsung, di depan dewan penguji dan disaksikan oleh masyarakat umum. Penulisan deskripsi karya tersebut juga akan dievaluasi secara khusus oleh dewan penguji. Penulisan karya tugas akhir, dengan demikian, adalah bentuk tanggung jawab intelektual (*intellectual properties*) seorang calon magister seni dalam bentuk karya tulis ilmiah yang menguraikan tentang hal ihwal karya, konsep, pendekatan garap, hingga uraian bentuk penyajiannya. Sebagai *intellectual properties*, tentu saja memiliki bobot tersendiri dalam keseluruhan penilaian tugas akhir mahasiswa.

Laku ilmiah dalam rangka menggapai magister penciptaan seni ini sangat menarik untuk dikaji, lantaran: *Pertama*, secara psikoanalisa, mahasiswa dituntut memiliki minimal dua kecerdasan sekaligus, yaitu kecerdasan psikomotorik sebagai seniman dan kecerdasan kognitif selaku (intelektual) mahasiswa pasca sarjana. *Kedua*, secara tidak disadari, pola ujian seperti ini merupakan bentuk pelembagaan atau institusionalisasi kreativitas yang sangat memungkinkan terbentuknya rezim estetika, yang membuat keseragam orientasi estetis karya, baik melalui pola penulisan yang baku, atau oleh praktik materialisme (budaya) seninya—Hal yang membuat kesenian akan menjadi lebih kaku, formal, dan resmi lantaran aturan dan tata nilai yang terlembaga.

Untuk menelisik asumsi di atas, paper ini akan melihat terlebih dahulu peta persoalan secara umum. Cara melihat ini dilakukan melalui pembacaan atas teks deskripsi karya yang disusun oleh para pengkarya yang telah diujikan. Penulis memulai dengan membaca beberapa contoh teks yang disusun oleh mahasiswa penciptaan seni dengan konsentrasi musik. Dan, untuk mendukung penelusuran ini, penulis juga mencermati dokumentasi (video) pertunjukannya. Contoh karya diambil secara acak, dalam artian belum berdasar kriteria tertentu. Bagaimana seorang komponis mendiskripsikan landasan dan/atau gagasan konseptual atas karyanya dan bagaimana perumusan garap musiknya adalah hal awal yang akan dilakukan dalam kajian ini.

Penelusuran dimulai dengan pembacaan atas 3 (tiga) kasus pertunjukan musik, yaitu: *Laksita Jati* karya Yeni Amara; *Dukkha* karya Gunarto; dan, *Bramâra* karya Peni Candrarini. Ketiganya telah dinyatakan lulus oleh Program S2 Penciptaan Seni Pasca Sarjana Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta.

Deskripsi Karya

1. Laksita Jati

Karya yang terdiri 5 bagian ini secara keseluruhan hendak menyampaikan pesan moral yang terkandung dalam ajaran Serat Laksita Jati (SLJ), yaitu tentang tujuh anasir manusia, melalui tafsir musikal. Dari tujuh anasir manusia yang ada dalam SLJ, komponis meringkasnya menjadi 5 (lima) bagian dengan pertimbangan bahwa anasir pertama (badan) tetap berdiri mandiri, sedangkan anasir kedua dan ketiga (*manah* dan *nepsu*) bergumul menjadi satu dalam sajian karya. Anasir ke empat (*nyawa*) dan lima (*rasa*) berdiri sendiri. Sedangkan anasir keenam (*cahya*) dan ke tujuh (*gesang*) melebur menjadi satu karya. Kedua anasir yang disebut terakhir memiliki keterpautan hubungan, yakni sebagai penanda dan petanda.

Untuk repertoar pertama, Yeni menuliskan tafsir bagian pertama SLJ sebagai landasan karyanya seperti berikut:

Badan. Dalam hal ini badan sebagai pangejawantahan eksistensi diri, ia adalah tegal Kuruksetra di mana pikiran, pemikiran-pemikiran, *nepsu*, dan nurani bertempur berebut kemenangan. (hal. 12)

Selanjutnya, dari tafsir atas bagian pertama dari LSJ tersebut, Yeni kemudian menuliskan konsep garap dan bentuk karyanya sebagai berikut:

Pada bagian ini (komponis – pen.) ingin mengungkapkan badan sebagai medan perang, di mana pikiran, pemikiran-pemikiran, naluri, dan *nepsu* saling berebut kemenangan. Komposisi bagian pertama struktur dan bangunan musiknya digarap secara kontemplatif, berirama pelan, cepat, lirih namun agung dan gagah. Untuk membangun suasana tersebut dipilih alat-alat musik bonang penembung, bonang penerus, kempul, gong, rebab, tambua, taganing, dan clarinet. Selain alat-alat musik tersebut, juga menggunakan syair vokal tentang badan sebagai tempat bertempurnya nurani, *nepsu*, dan pikiran. Garap komposisi ini mengembangkan vokal *pathetan* hitungan genap, ganjil, dan *imbal* dengan pola-pola yang sederhana, terus berjalan, dan kemudian berkembang menjadi sesuatu yang kompleks dan jalin menjalin antar-alat musik. (hal. 14)

Seperti yang terlihat melalui dokumentasi video, bagian pertama dari pertunjukan musik “Laksita Jati” diawali oleh *senggrèngan* dari alat musik rebab. Alat musik gesek ini memainkan bangunan melodi yang merupakan abstraksi atau tafsir atas tema lagu utama yang disenandungkan oleh pesinden yang bermain di wilayah *pelog*. Sindenan yang dibawakan sendiri oleh Yeni tersebut berbunyi seperti ini:

Rågå gêgārān
Gêgulungān kāng lāng lāng
ānggā ānggêrbā ginupitā
Ginupit ginupit kārêkān lān sārêngāt

Tidak berapa lama kemudian, suara *clarinet*, *bonang penembung*, dan *gong* merespon permainan *rebab* dan *gending* yang dibawakan *sinden*. *Clarinet* memainkan nada-nada sesuai dengan *sinden* baris pertama. Kemudian disusul *rebab* yang menirukan *sinden* di baris kedua. Pola ini dimainkan secara berulang-ulang. Dengan permainan vokal, *rebab*, dan *clarinet* yang saling bersahutan, muncul pola ritme sederhana yang kemudian menjadi jalinan ritme yang saling mengunci antara *bonang penembung*, *bonang penerus*, *kempul*, *gong*, *taganing*, dan *tambua*. Dalam permainan *bonang penembung*, *bonang penerus*, *kempul*, dan *taganing* yang saling bersahutan, muncul melodi *rebab* dan *clarinet* yang bermain secara improvisasi, merespon melodi *sinden*.

Pola permainan *bonang penembung*, *bonang penerus*, *kempul*, *gong*, *taganing*, *rebab*, dan *clarinet* dilakukan secara berulang-ulang sampai melodi *sinden* berakhir. Setelah itu muncul pola permainan *bonang penembung*, *bonang penerus*, *taganing*, *tambua* dan *kempul* yang memainkan nada yang berbeda tetapi dengan pola irama yang sama dengan melodi pokok. Ketika *bonang penerus*, *bonang penembung*, *taganing*, dan *tambua* memainkan melodi pokok, muncul permainan *kempul* dan *gong* yang disusul oleh improvisasi *clarinet* yang disusul improvisasi *rebab*. Permainan tersebut dilakukan secara berulang-ulang sampai pada pola unisono lagi dengan melodi pokok. Kemudian masuk permainan *taganing*, *kempul*, *gong* secara bersahutan dengan permainan *clarinet* disusul *sinden* yang melagukan satu kata berulang secara metris: *Sangkar.. Sangkar.. Sangkar..*

Selama *sinden* berjalan, *bonang penerus*, *bonang penembung*, *kempul*, dan *gong* dimainkan secara rampak dan dinamis, sedangkan *taganing* dan *tambua* dimainkan secara improvisasi sederhana. Pola tersebut dimainkan sebanyak dua kali, dan musik berakhir dengan pola unisono antar semua alat musik.

2. Dukkha

Pertunjukan musik “Dukkha” karya Gunarto menafsirkan nilai-nilai Empat Kebenaran Ariya ajaran Budhisme dalam deretan komposisi yang

terbagi menjadi empat bagian. Mirip dengan Yeni, seluruh bangunan komposisinya menyajikan fragmen musikal yang memadukan bermacam kultur, teknik, dan alat musik dari beragam budaya musik dunia.

Gunarto menyebut bahwa bagian pertama dari pertunjukannya mengambil ajaran pertama dari Empat Kebenaran Ariya sang Budha.

... penderitaan tidak diartikan sebagai kesengsaraan karena perlakuan tidak adil, melainkan penderitaan yang diciptakan dalam pikirannya sendiri. Bahwa penderitaan bukanlah berasal dari luar sana, melainkan diciptakan dalam pikirannya sendiri. Ini merupakan keterjagaan (*awakening*) dalam diri seseorang. Keterjagaan pada Kebenaran mengenai Penderitaan. Keterjagaan yang berbuah tak lagi menyalahkan duka yang dialami kepada pihak lain. Oleh karena itu apabila merasakan penderitaan, maka pertama harus dikenali, dan akhirnya harus dipahami. (hal. 21-22)

Dari ajaran tentang *penderitaan* tersebut, Gunarto menerjemahkannya ke dalam dua komposisi. Adapun konsep dan struktur garapnya seperti berikut:

...(komposisi pertama) ini, untuk mengungkapkan isi pertama dalam karya yaitu “ada penderitaan” (*suffering*) yang terdiri atas dua komposisi.

Komposisi pertama, struktur dan bangunan musiknya digarap dalam suasana kontemplatif. Berirama lamban, lirik, namun agung. Untuk membangun suasana tersebut, dipilih alat-alat musik Kecapi Sunda dan Shakuhachi. Selain kedua alat tersebut, juga menggunakan vokal yang menyanyikan syair tentang nilai-nilai kebenaran Ariya tingkat pertama...

Melalui dokumentasi video, pada penampilan komposisi bagian pertama tersebut, Gunarto memulai komposisinya dengan bunyi *shakuhachi*. Dalam nada-nada lirik, lembut, dengan sesekali melengking tinggi, alat tiup asal Jepang ini menarik melodi *grambyangan* yang hening. Sebuah keheningan yang agung, keheningan pastoral. Bukan keheningan yang *ngelangut* sedih. Tidak berapa lama kemudian, bunyi *kecapi* hadir dalam petikan

yang romantik. Lalu muncul tembang yang dibawakan penyanyi perempuan secara khidmat, menuntun kedua alat musik tersebut memasuki tema lagu utama. Komposisi sepanjang sekitar 8 menit itu mengalir dalam suasana kontemplatif.

Adapun pada Komposisi Kedua, ia menafsirkan keber-ada-an *Dukkha* sebagai sesuatu yang diketahui kehadirannya dan dengan sederhana pula harus diterima sebagaimana mestinya. Alat-alat musik yang digunakan meliputi delapan *kempul* yang didudukkan di atas *rancakan*, tiga *kempul* dan tiga *gong ageng* yang tergantung di *gawangan*, kecapi, dua biola, dua *saxophone*, jimbe, tambua, rebana, dan vokal. Bangunan komposisinya dimulai dengan pola-pola yang sederhana, yang tidak rumit, terus berjalan, dan kemudian berkembang menjadi sesuatu yang kompleks dan jalin menjalin antar-alat musik.

Pada keseluruhan karyanya, Gunarto menggunakan alat-alat musik dari berbagai jenis dan kultur—setidaknya dari Barat dan Asia—sekaligus melibatkan para pemusik yang memiliki latar belangan musik yang berbeda. Alat-alat musik tradisi Barat yang digunakan di antaranya adalah *bass gitar*, *drum-set*, *saxophone*, dan *clarinet*. Adapun alat-alat musik tradisi Asia yang digunakan antara lain *citern*, *rebab*, *kendang ciblon*, *gender*, *kecapi*, *kempul*, *gong*, *pui-pui*, *sakuhachi*, dan ditambah beberapa alat musik yang dimodifikasi dari alat musik yang telah ada. Pemilihan alat-alat musik tersebut didasarkan atas pertimbangan bahwa produk suara, warna, dan karakternya *kapabel* untuk mengungkapkan isi yang dia harapkan.

3. *Bramāra*

Komposisi musik yang disusun oleh Peni Candrarini ini, dalam landasan konseptualnya terbaca seperti berikut:

An Nahl adalah bahasa Arab untuk “kumbang” atau “lebah”. Karya ini merupakan sebuah penggambaran filosofi kehidupan lebah yang sangat berguna bagi alam dan kehidupan di dalamnya, baik secara langsung maupun tidak langsung. Diyakini dalam ajaran Islam bahwa oleh keelokan dan keunikannya, serta kekuatan dan spiritnya, Allah mengabadikan Lebah ke dalam Al-Quran secara

istimewa dalam surat An Nahl. *Mbrengegend* adalah bahasa Jawa untuk “dengung” suara lebah atau lebah yang berdengung. Komposisi ini mengungkapkan keistimewaan lebah berupa dengungan suara yang bermakna dan digunakan dalam komunikasi yang efektif. Dengungan lebah merupakan produk stimulus-respon yang juga adalah karakter dari komunikasinya. Demikian sehingga dengan memahami anatomi dengung atau *buzzing*, kekuatan dan spirit, tanggung jawab atas hidup yang dimiliki lebah inilah yang menjadikan inspirasi penyusun dalam menyusun karya yang menampilkan olah vokal serta instrumen. Dengan menjangkau inspirasi guna menghasilkan karya dialogis yang agung dari kehidupan makhluk sederhana sesederhana lebah. (hal. 10-11)

Melalui dokumentasi video, bagian pertama yang diberi judul *An Nahl Mbrengegend* ini diawali oleh sajian solo vokal yang kemudian bertumbuh, berkembang, dan berlapis. Pengembangan ini dimulai dari pola melodi vokal sederhana menjadi pola melodi vokal yang kompleks. Pemanfaatan teknologi tata suara tampak sekali di karya pertama yang bertajuk *An Nahl Mbrengegend* ini. Manipulasi bunyi yang menghasilkan vokal berlapis menjadikan karya solo vokal ini tampak lebih tebal dan saling bersautan: seperti sebuah pertunjukan *choral*.

Bunyi yang dihasilkan seperti dengung lebah (*An Nahli* berasal dari Bahasa Arab yang berarti Lebah). Dengungan itu tidak beraturan, seperti sebuah dialog bunyi, bunyi yang satu menstimulasi bunyi alat-alat musik lain seperti *gong bumbung*, *gender barung*, *slenthem*, serta *pompong*. Alat-alat tersebut merespon dengan secara tidak beraturan pula. Rupanya, ketidakaturan bunyi itu seperti disengaja untuk membangun emosi audiens agar bisa merasakan panjang pendek suara. Tampak sekali bahasa tubuh serta dialog rasa antar instrumen menjadi sangat penting dalam penyusunannya.

Peta Persoalan

Dari pembacaan deskripsi ketiga karya tersebut, gelombang pertanyaan segera datang: atas alasan apa para komponis tersebut memilih sebuah topik,

isu, atau sesuatu apapun sebagai landasan konseptual untuk kemudian dijabarkan ke dalam landasan garap yang akan diartikulasikan menjadi bangunan komposisi musik melalui alat-alat yang dipilihnya? Apakah konsep ini dicari dan setelah ditemukan kemudian disiapkan sebagai landasan karya, sehingga konsep terlebih dahulu disiapkan sebelum komponis memulai berkarya? Atau, apakah komponis membuat karya terlebih dahulu baru kemudian membangun landasan konseptualnya? Pertanyaan yang tak kurang menarik adalah atas pertimbangan apa komponis memilih instrument musik yang dipakainya, yang cenderung menggunakan peralatan musik lintas budaya? Bagaimana pula peran dosen pembimbing atas terbentuknya karya tersebut: sejauh mana pembimbing berkontribusi dan apa pengaruhnya bagi karya mahasiswa yang dibimbingnya?

Pertanyaan-pertanyaan tersebut sangat penting untuk dikemukakan, apalagi jika dilihat dari segi (kemiripan) tema, juga kemiripan dalam mengartikulasikan konsep dan gagasan garap melalui pemilihan alat-alat musik yang digunakan oleh masing-masing komponis.

Format Penulisan: Rezim Estetika?

Uraian singkat tentang tiga contoh literasi karya di atas, berapapun nilai evaluatifnya, menunjukkan kesungguhan pengkarya sebagai komponis sekaligus insan akademis. Menarik untuk dilihat adalah bahwa penulisan deskripsi karya ini semula hanya berupa informasi ringkas, berisi sinopsis, yang dicetak serupa *leaflet* yang melampiri kartu undangan pertunjukan. Namun, dinamika kampus sebagai sivitas akademis mulai menerbitkan format penulisan deskripsi karya yang lebih ilmiah dan sistematis.

Secara sistematis, penulisan karya musik untuk ujian akhir meliputi: Bab I, berisi pendahuluan yang memaparkan Latar Belakang Penciptaan, Tujuan, Manfaat, dan Tinjauan Sumber. Lalu, pada bab ke II berisi hal-hal yang berhubungan dengan kekaryaannya. Bab ini meliputi sub-sub bab yang menguraikan tentang Gagasan Isi, Garapan dan Bentuk Karya, serta Deskripsi

Karya. Adapun untuk bab III memaparkan pengalaman selama proses penciptaan karya. Bab ini meliputi eksplanasi pengalaman mulai dari Observasi, Proses Berkarya, serta pemaparan tentang Hambatan berikut Solusi untuk mengatasinya. Sedangkan untuk bab IV, yang merupakan deskripsi tentang pergelaran karya, berisi sub bab Sinopsis, Deskripsi Lokasi, Penataan Pentas, Durasi Karya, Susunan Acara, dan Susunan Pendukung Karyanya.

Tidak lupa, penulisan karya musik tersebut juga dilengkapi dengan Daftar Pustaka, Daftar Diskografi, Daftar Narasumber, serta Lampiran-lampiran Biodata Pengkarya, Foto Proses Latihan Karya, Foto Pertunjukan Karya, Notasi Musik, media publikasi (*leaflet*, poster, dan baliho), Undangan dan Tiket, juga (jika ada) lampiran Liputan Media Masa. Tidak lupa pula, di halaman-halaman depan berisi halaman persetujuan, pengesahan, pernyataan orisinalitas, kata pengantar, motto, serta daftar isi.

Format itulah yang kemudian menjadi acuan resmi bagi mahasiswa. Dengan kata lain, mahasiswa telah memiliki referensi yang terarah, bahkan bukan sekadar sistematika penulisannya, namun sekaligus juga konten yang harus dituliskannya.

Pertanyaan yang muncul adalah bukankah dengan dirumuskannya format ini justru memungkinkan adanya pembentukan rezim estetika, misalnya melalui ketentuan sistematis dan kecenderungan konsep dan bentuk yang berserujuk dengan *trend* yang berkembang pada karya-karya sebelumnya? Atau, lantaran oleh pengaruh tangan dosen pembimbing tugas akhir mahasiswa? Muncul dalam ingatan adalah karya-karya pertunjukan pada awal-awal dibentuknya program paska sarjana penciptaan: Sekadar mengambil contoh, hampir seluruh bentuk karya tugas akhir dibimbing oleh Prof. Sardono W. Kusumo bercorak ala seniman sohor ini—kalau tidak boleh disebut sebagai epigon. Jika yang terjadi adalah hal demikian, maka, boleh disebut, memang telah terjadi penyeragaman konsep dan literasi pertunjukan musik pada karya tugas akhir mahasiswa. Karya-karya mahasiswa menjadi *mainstream*, sebagaimana tampak pada temuan awal dari 3 contoh karya musik tadi.

Menemukan Taksu Melalui Teks

Literasi karya boleh jadi bakal memunculkan rezim. Namun, di luar itu, tidakkah literasi karya sebetulnya bisa dipakai untuk meneroka sejauh mana medium literer itu mampu menggambarkan “taksu” sebuah karya seni? Jika menengok konten literasi karya yang memuat pemaparan mulai dari landasan konseptual, garap dan bangunan karya, sumber-sumber referensi, pemilihan alat, hingga persoalan artistik lainnya—yang keseluruhan akan menggambarkan orientasi dan visi estetik sebuah karya—bukan tidak mungkin sebuah teks karya bisa dipakai untuk melihat (nilai) ketaksuannya.

Dalam kosmologi Bali, taksu diartikan sebagai sesuatu yang berhubungan dengan energi dan berkait erat dengan spirit serta religiusitas. Karena itu, taksu acap diartikan sebagai “ruh” atau “aura” yang terpancar dari seseorang, peristiwa, atau benda tertentu. Istilah ini agaknya sepadan dengan *gereget* dalam kosmologi Jawa.

Dengan bobot nilai sebesar itu, kehadiran taksu lantas tidak serta merta singgah di setiap karya. Dan taksu, ditentukan oleh kecakapan pengkarya dalam mengolah seluruh kecerdasannya. Secara konseptual bisa dirumuskan seperti ini: *Pertama*, pengkarya memiliki kecerdasan psikomotorik yang—dengan keterampilan fisiknya—mampu melibatkan seluruh inderawi secara terampil di samping menguasai hal-hal teknisnya. *Kedua*, memiliki kecerdasan intelektual yang—dengan kecakapan nalar berpikirnya—mampu membangun konsep dan rancang-bangun karya serta perhitungan yang cermat dalam mengolah karyanya. *Ketiga*, memiliki kecerdasan afektik dengan tingkat ketekunan, kesabaran dan keuletan yang prima secara proses ataupun pada saat mempresentasikan karyanya. *Keempat*, memahami dan mampu menerapkan aspek-aspek kecerdasan spiritual sebagaimana yang telah diajarkan oleh agama dan keyakinannya. Kecerdasan spiritual lebih kerap berupa nilai-nilai dan laku transendental. Ia kerap dijalankan sebagai laku spiritual para seniman tradisional.

Poin-poin tersebut, jika dilakukan dengan kesungguhan yang sempurna, menjadikan gairah pengkaryaan berlangsung indah, dengan hasil karya yang memancarkan taksu, menghamparkan *gereget*, yang bakal dirasakan oleh pengkarya maupun penikmatnya. Taksu merupakan manifestasi dari keseluruhan kecerdasan yang ada dalam diri pengkarya. Taksu membuat sebuah karya seni menjadi sakti!

Literasi karya adalah cermin dari poin-poin kecerdasan tersebut. Ia merupakan refleksi dari keseluruhan proses kreatif yang melibatkan semua bentuk kecerdasan di atas. Dengan kata lain, literasi pertunjukan musik adalah sebenarnya wujud lain dari karya musik itu sendiri—yang berupa karya tulis, bisa juga bersifat *post factum*. Maka, tampaklah di sini bahwa literasi pertunjukan musik adalah bukan sekadar penjelasan, apalagi informasi parsial atas pertunjukan, melainkan refleksi pengkarya atas karyanya yang dituangkan dalam bentuk karya tulis.

Di sinilah poin pentingnya: bahwa taksu atau *gereget* sebuah karya musik adalah refleksi dari kekuatan teks (literasi) yang disusun oleh pengkarya. Demikian juga sebaliknya, *gereget* literasi karya adalah cermin dari wujud dan nilai-nilai karya seni itu sendiri.

Naskah ini belum melihat apakah contoh-contoh karya pertunjukan tugas akhir dari Yeni Arama, Gunarto, dan Peni Candrarini di atas menghadirkan taksu atau tidak, karena justru persoalan inilah yang hendak dikaji dalam rencana penelitian untuk disertasi nanti. Di samping itu, ketiga contoh karya di atas hanyalah pemantik soal yang, sadar atau tidak sadar, mengindikasikan terbentuknya rezim estetika atas pelebagaan kreativitas. Karena itu, naskah ini harus ditempatkan sebagai pemetaan isu penting atas literasi karya, di antara isu tentang taksu dan persoalan atau isu-isu lain yang barangkali akan muncul dalam proses perkembangan berikutnya. Mari kita diskusikan!***

Sumber Pustaka:

Gunarto, 2013, *Dukha: Komposisi Musik*, Deskripsi Karya Program Studi Penciptaan dan Pengkajian ISI Surakarta, 2014.

Peni Candrarini, 2009, *Bramara*, Deskripsi Karya Program Studi Penciptaan dan Pengkajian Seni ISI Surakarta, 2012.

Yeni Amara, 2013, *Laksita Jati*, Deskripsi Karya Program Studi Penciptaan dan Pengkajian Seni ISI Surakarta, 2014.

Diskografi:

1. Video dokumentasi pertunjukan Dukkha, 2013.
2. Video dokumentasi pertunjukan Laksita Jati, 2013.
3. Video dokumentasi pertunjukan Bramara, 2009.

Epik Melawan Lupa: Sikap Kebangsaan Mbah Hasyim dalam Teks Film Biografi *Sang Kiai* Rako Prijanto

Bambang Aris Kartika
Program Doktor (S3) Pengkajian Seni Film
bamsliverpudlian@gmail.com

Abstrak: Artikel ini membahas teks sejarah naratif dari biografi K.H. Hasyim Asy'ari yang terkonstruksi dalam teks film *Sang Kiai*. Dalam film biografi atau *biopic* (*biography moving picture*) tentang K.H. Hasyim Asy'ari ini menarasikan fakta-fakta historis tentang sikap kebangsaan dari para kiai dan santri dalam melawan hegemoni penjajah. Selama ini, sejarah perjuangan merebut kemerdekaan Indonesia memarginalkan peran kiai dan satri. Padahal, para kiai dan santri sangat berperan penting dalam konteks revolusi kemerdekaan Indonesia. Dalam film *Sang Kiai* terkandung konsep emik estetika nusantarayang meliputi tontonan, tuntunan dan tatanan. Sebagai konsep tontonan, film *Sang Kiai* merepresentasikan sikap kebangsaan Mbah Hasyim yang diwujudkan ke dalam teks-teks film dalam narasi besar sejarah bangsa Indonesia, sebagai wujud dari *historical memory* bangsa Indonesia agar tidak melupakan kontribusi dari para kiai dan santri terhadap eksistensi negara dan bangsa Indonesia merupakan wujud dari konsep tatanan. Karena dalam film tercermin muatan-muatan moralitas dan pendidikan yang terepresentasikan pada karakter tokoh K.H. Hasyim Asy'ari dalam plot cerita sebagai wujud dari konsep tuntunan. Film adalah salah satu produk dari budaya populer dan budaya massa yang memiliki fungsi media komunikasi massa dan meneguhkan dalam ingatan bangsa Indonesia sebagai dokumen visualisasi atas fakta sejarah.

Kata kunci: film biografi, teks film, reproduksi teks sejarah, sikap kebangsaan, nasionalisme religius, konsep emik tontonan-tuntunan-tatanan

1. Pendahuluan

Film adalah media yang tidak saja memiliki fungsi seni hiburan massa, melainkan juga mengandung tatanan ideologi yang sarat dengan ikonik-ikonik dan simbolik-simbolik yang bersifat idealisme representatif dari mimetisme kehidupan suatu zaman. Realitas zaman yang dihadirkan kembali melalui rekonstruksi teks-teks naratif dan visualisasi dalam wujud suatu film, terutama

film bergenre historis, baik dari sisi penokohan pelaku, periodisasi waktu berlangsungnya peristiwa, maupun peristiwa sejarah yang terjadi.

Menurut Marseli Sumarno (1996:23) bahwa film yang baik adalah film yang mampu merepresentasikan kenyataan sosial pada zamannya. Film yang baik adalah arsip sosial yang menangkap jiwa jamannya (*zeitgeist*) saat itu (Imanjaya, 2006:30). Artinya, film dihadirkan oleh para sineas sebagai wujud dari representasi dan mozaik kehidupan masyarakat dalam wujud teks-teks atau narasi-narasi audiovisual yang dihadirkan kepada publik melalui bantuan seperangkat peralatan sinematik yang mencirikan zamannya. Pakar filmologi bersepakat bahwa esensi film dapat dikaji dengan lebih memadai pada tataran tekstual, bukan pada tataran sintaksis atau gramatika semata-mata (Budiman dkk, 2013). Sementara itu Metz (1974:93; Andrew, 1976:234; Budiman dkk, 2013) mengemukakan bahwa sarana penyampai makna yang khas pada film sebetulnya terletak dalam penataan sekuens-sekuens, bukan dalam *shot* atau *scene*, karena film pada hakikatnya adalah teks naratif yang “menyampaikan cerita”.

Film-film Indonesia yang menghadirkan fakta-fakta historis sebagai realitas dari suatu zaman yang dihadirkan dalam layar sinema Indonesia, seperti film-film yang menyampaikan cerita sejarah biografi tokoh-tokoh nasional Indonesia. Entah dengan alasan kelatihan tren film biografi yang menampilkan ketokohan seseorang yang memang secara komersial menghasilkan kapitalisasi modal dalam perspektif produser atau memang dengan sengaja oleh alasan idealisme estetika dan kemerdekaan kreativitas intelektualitas para sineas, hadir dalam beberapa tahun terakhir periodisasi tahun 2000-an film-film sejarah biografi, seperti film *Gie* (Riri Riza, 2005), *Sang Pencerah* (Hanung Bramantyo, 2010), *Soegija* (Garin Nugroho, 2012), *Habibie dan Ainun* (Faozan Rizal, 2012), *Sang Kiai* (Rako Prijanto, 2013), *Soekarno* (Hanung Bramantyo, 2013), dan *Tjokro Guru Bangsa* (Garin Nugroho, 2015).

Di antara film-film Indonesia yang bergenre sejarah biografi yang dihadirkan kepada publik dan merepresentasikan monumentalisme dari

potongan-potongan puzzle sejarah utuh perjalanan bangsa Indonesia di era revolusi kemerdekaan adalah film *Sang Kiai* (Rako Prijanto, 2013). Film yang merepresentasikan cerita ketokohan besar ulama Indonesia dari tanah yang identik dengan kaum santri Jombang Jawa Timur yaitu Hadratussyaikh K.H. Hasyim Asy'ari. Kiai Hasyim Asy'ari atau biasa disebut Mbah Hasyim lahir pada hari Selasa, 14 Februari 1871, atau bertepatan dengan 24 Dzul Qa'dah 1287, di Pesantren Gedang, Tambakrejo, Jombang, Jawa Timur. Pesantren ini berada 2 kilometer ke arah utara kota Jombang.

Kiai Hasyim Asy'ari adalah tokoh yang memberikan keteladan bagi umat dan negara melalui kontribusi pemikiran dan perjuangan atas nama agama, kesadaran kebangsaan serta melahirkan organisasi masyarakat terbesar yaitu Nahdlatul Ulama (NU). Film *Sang Kiai* memusatkan isi medianya dengan sekuens-sekuens film tentang catatan sejarah kiprah K.H. Hasyim Asy'ari terhadap umat dan perjuangan kemerdekaan dari hegemoni kolonialisme penjajah, baik pada masa kolonialisme Belanda maupun Jepang.

Sekuens-sekuens film dari kepedulian pemilik Pesantren Tebu Ireng terhadap calon santri yang tetap menerimanya sebagai murid untuk belajar agama meskipun orang tuanya tidak sanggup menyumbangkan hasil bumi, menginisiasi lahirnya Resolusi Jihad hingga akhirnya membentuk Laskar Hizbullah sebagai wujud perjuangan fisik melawan tentara Sekutu maupun saat berjihad melawan Jepang dengan menolak ketika Jepang melalui Hussein Jayadiningrat (kepala Shumbu, Departemen Agama bentukan Jepang), agar menggunakan ayat-ayat Al-Qur'an dalam ceramah-ceramah agama untuk menggerakkan umat mengumpulkan hasil bumi bagi kepentingan tentara Jepang, sehingga terjadi konflik antara Shumbu dengan Masyumi dimana K.H. Hasyim Asy'ari menjadi ketuanya dan pada akhir cerita terjadi peperangan besar di Surabaya yang dilakukan oleh para santri Tebuireng sampai akhirnya di tutup dengan sahidnya K.H. Hasyim Asy'ari di rumahnya. Dalam teks naratif dan visualisasi film *Sang Kiai* menunjukkan pribadi K.H. Hasyim Asy'ari

memiliki komitmen keumatan dan kebangsaan yang bermuara dari Pesantren Tebuireng Jombang.

Untuk memahami film yang merepresentasikan fakta historis diperlukan pemahaman sejarah secara sinkronik maupun diakronik, termasuk pengetahuan dan metode sejarah. Karena film sebagai karya kreatif imajinatif sineas yang divisualisasikan dalam bentuk gambar-gambar bergerak untuk disesuaikan dengan kenyataan sebenarnya. Oleh karena itu, jelas memerlukan pengetahuan dan metode sejarah ketika melakukan riset data. Tujuannya agar film yang dihadirkan benar-benar menyerupai fakta historis yang sesungguhnya tanpa harus memanipulasi fakta-fakta historis sebagai isi media. Kalau pun harus dilakukan manipulasi lebih kepada unsur-unsur pendukung cerita saja, namun tidak pada substansi inti dari isi film. Menurut Ayawaila (2008:45), “Ada tiga hal yang perlu diperhatikan dalam menilik dokumenter sejarah, yaitu: periode (waktu peristiwa sejarah), tempat (lokasi peristiwa sejarah), dan pelaku sejarah.” Dan, film *Sang Kiai* juga sangat ketat memberlakukan tiga konsepsi penting tersebut dalam memproduksi film, apalagi film *Sang Kiai* ini bergenre sejarah sosok ulama besar karismatik yang memiliki pengikut besar dan dihormati.

Dalam memahami dan mengkaji film *Sang Kiai* ini metode yang digunakan adalah metode kualitatif deskriptif. Karena untuk memahami film perlu dilakukan pendekatan subjektif yang bersifat tekstual-kontekstual. Pendekatan subjektif yang benar merujuk pada deskriptif dengan melakukan analisis interpretatif, yakni peneliti melakukan tafsir terhadap temuan data dari sudut fungsi dan peran kaitannya dengan unsur lain. Analisis interpretatif inilah sebenarnya yang dalam *frame* beberapa ilmuwan dikatakan sebagai metode kualitatif (Hikmat, 2011:101). Adapun untuk pengumpulan data pada kajian film *Sang Kiai* dilakukan melalui beberapa teknik yang mengutamakan: (1) pengamatan atau menyimak telaah dokumen dari sekuens-sekuens, dialog, adegan, maupun *shot*; (2) studi arsip atau dokumen maupun studi pustaka.

Terkait dengan kajian film bergenre sejarah membutuhkan metode historis. Menurut Rakhmat (2000:22), metode historis adalah metode penelitian dengan menggunakan berbagai tahap generalisasi untuk memaparkan, menafsirkan, dan menjelaskan data. Adapun objek data dalam film *Sang Kiai* adalah teks naratif dialog dan teks visual yang terdiri atas beberapa *shoot-shoot* dalam sekuens-sekuens sebagai unsur struktural naratif film. Data terkait dengan fakta-fakta historis yang kemudian disinkronisasi dengan alur peristiwa cerita yang tercermin dalam teks dialog maupun teks visual. Kemudian dilakukan teknik analisis secara interpretatif. Menurut Bohar Soeharto (1993:78) salah satu ciri khusus tentang metode sejarah (historis) bahwa sumber data harus dinyatakan secara definitif, baik nama pengarang/pelaku, tempat, maupun waktu.

Dalam kajian film *Sang Kiai* digunakan metode historis dipergunakan dengan meneliti dokumen-dokumen maupun referensi-referensi terkait dengan fakta sejarah yang melingkupi kehidupan dan peristiwa-peristiwa penting yang dilakukan oleh K.H Hasyim Asy'ari, sehingga akan diperoleh kejelasan fakta sejarah yang akan disinkronisasikan dengan fakta-fakta dalam teks naratif maupun visual film. Selain menggunakan metode historis, dalam memahami film juga membutuhkan pendekatan tekstual. Menurut Barker (2005:32) pendekatan tekstual dalam tahap analisisnya terdiri atas tiga cara, yaitu semiotika, teori narasi, dan dekonstruksionisme. Terkait dengan pemahaman film sebagai produk dari kebudayaan populer massa dan merekonstruksi fakta-fakta historis, maka pendekatan tekstual yang digunakan dengan cara analisis teori narasi. Dalam konteks teori narasi, teks-teks film diposisikan sebagai narasi. Narasi adalah penjelasan yang tertata urut yang mengklaim sebagai rekaman peristiwa. Narasi merupakan bentuk terstruktur di mana kisah membuat penjelasan tentang bagaimana dunia ini. Dalam film *Sang Kiai* mencoba dilakukan pemahaman dan klaim terkait rekaman peristiwa dari upaya merekonstruksi fakta-fakta historis yang melekat pada peristiwa perjuangan Hadratussyaikh Hasyim Asy'ari. Sehingga metode historis

digabungkan dengan pendekatan tekstual dengan teori narasi sangat pas untuk memahami film *Sang Kiai* sebagai produk dari kebudayaan populer massa maupun sejarah biografi.

2. Konsep Emik Nusantara dalam Film: Tontonan, Tuntunan, dan Tatanan

Selain mendasarkan analisis film *Sang Kiai* karya Rako Prijanto terkait dengan intertekstual dengan biografi K.H. Hasyim Asy'ari, juga dilakukan analisis berdasarkan pendekatan konsep emik nusantara di Indonesia, sebagaimana dikenal dalam pakeliran sebagai produk seni dan hasil kegiatan estetik, yaitu tontonan, tuntunan, dan tatanan. Konsep tontonan, tuntunan, dan tatanan rumusan pakeliran yang dikemukakan oleh otoritas Orde Baru (Kayam dalam Suparno, 2009:40). Sebagai tontonan, Orde Baru menempatkan pakeliran berfungsi sebagai hiburan dan sekaligus sebagai corong pembangunan. Sebagai tuntunan, pakeliran membawa misi peradaban priyayi yang feodalistik ke tengah-tengah masyarakat kalangan bawah. Sebagai tatanan, pakeliran berfungsi sebagai ruwatan terutama yang berkaitan dengan konsep harmoni.

Konsep emik nusantara yang berawal dari seni pakeliran ini, dapat dijadikan dasar penciptaan suatu karya seni audiovisual, khususnya film di Indonesia. Tontonan lebih bermakna sebagai hiburan dan tuntunan lebih bermakna sebagai pedoman. Tontonan adalah sesuatu untuk dilihat dan disimak serta berfungsi sebagai hiburan. Tuntunan adalah sesuatu dari tontonan yang dihadirkan untuk diambil contoh dalam hidup, baik yang positif dan negatif dari berbagai sisi, sebagai suatu perdaban yang dihadirkan kepada khalayak umum (tanpa mengenal struktur sosial) sebagai penonton, dan tatanan adalah hasil tuntunan untuk menghayati berbagai falsafah hidup agar hidup penuh arti sebagai bagian dari meruwat harmonisasi kehidupan di masyarakat. Konsep ini seringkali melekat pada seni pertunjukkan wayang. Namun, konsepsi ini juga dapat diterapkan dalam seni film.

Daya cipta dalam kesenian merupakan embrio dari lahirnya kreativitas yang pada akhirnya menghadirkan sebuah produk kesenian, tidak terkecuali

dengan film sebagai sebuah tontonan. Imajinasi kreatif yang dipadukan dengan fakta historis dari karakter tokoh cerita bisa dimasukan nilai-nilai moralitas dan kultural dari para seniman yang bagi sebagian orang penemuan kebahagiaan kultural jauh lebih bernilai daripada kesenangan material. Film sebagai tontonan seyogyanya memberikan orientasi moral yang menuntun perilaku kita. Tontonan yang bernilai dan indah sekaligus mampu jadi tuntunan moral tanpa harus dinyatakan. Dalam kesenian yang berhasil, bentuk dan isi tidak bisa lagi dibedakan. Keduanya luluh membentuk entitas estetik (Tranggono, 2015).

Konsep enik nusantara dalam film yang berupa tontonan, tuntunan, dan tatanan berdasarkan pada Film Indonesia dituntut harus memiliki unsur pendidikan dan *good morality*. Orang Indonesia itu memiliki tuntutan terhadap film Indonesia, yaitu film harus menjadi *moral guidances* dan pendidikan. Secara historis, pertamakali yang memperkenalkan dan mengemukakan pemikiran bahwa film harus memiliki unsur pendidikan adalah Ki Hadjar Dewantara. Menurut Ki Hadjar Dewantara film Indonesia harus menanamkan film sebagai *education tools*.⁶¹ Dengan demikian diperlukan suatu konsep dalam pembuatan film yang benar-benar memperhatikan nilai-nilai kebudayaan (emik) suatu masyarakat sebagai pembentuk peradaban dan kebudayaan. Karena film merupakan identitas suatu masyarakat yang memproduksi film dimana film tersebut diciptakan.

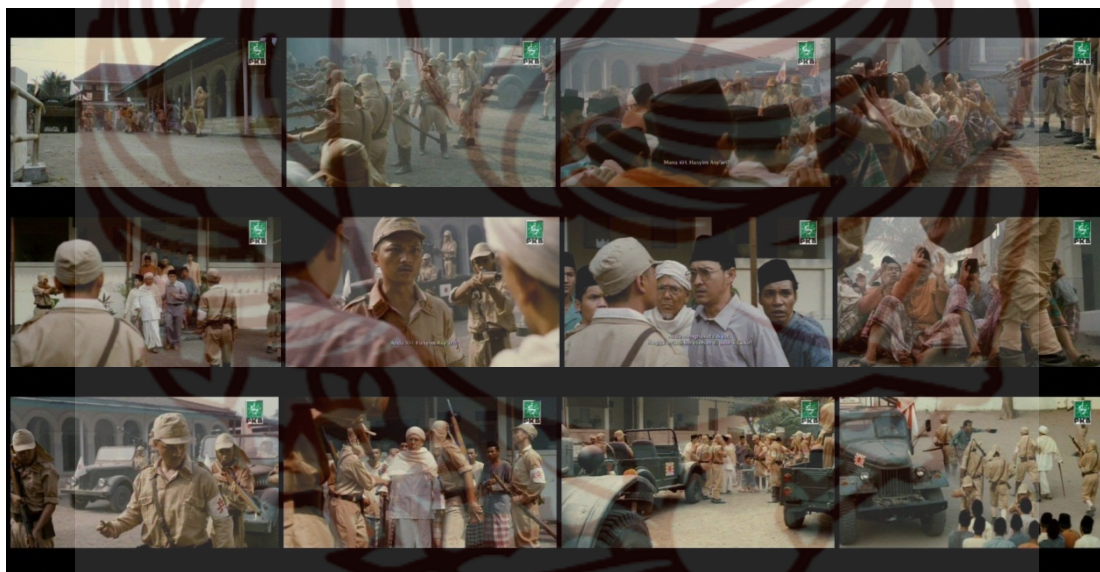
3. Pembahasan

3.1 Reproduksi Teks Film: Konsep Tontonan Catatan Sejarah Sikap Kebangsaan K.H. Hasyim Asy'ari

Sebagai konsep tontonan film mampu menghadirkan realitas secara visual teks-teks sejarah dari suatu zaman, melalui upaya rekonstruksi visual meskipun film merupakan karya imajinatif dan interpretatif sineas. Namun,

⁶¹Wawancara dengan Dyna Herlina Suwarto, pengamat film Indonesia dan pendiri Rumah Sinema. Wawancara dilakukan pada tanggal 28 September 2015

dengan kekuatan data sejarah para sineas mampu menghadirkan suatu mimetisme zaman dari sejarah ketokohan ulama besar K.H. Hasyim Asy'ari dengan melakukan rekonstruksi sebagai produk suatu tontonan kepada penonton. Meski demikian, realitas yang tampil dalam film bukanlah realitas yang sebenarnya. Film menjadi imitasi kehidupan nyata. Proses seleksi tadi membuat film hanya mengambil realitas yang berkepentingan untuk membangun cerita (Irwansyah, 2009:13-14). Bell Hooks dalam bukunya *Reel to Real* (dalam Kartika, 1998) menyatakan film hanya menghadirkan realitas semu. Menyajikan kenyataan sebenarnya adalah hal yang tidak bisa dilakukan film. Yang diberikan film adalah re-imajinasi, versi buatan dari yang nyata. Memang terlihat seperti yang akrab dikenali, tapi sebenarnya dalam jagad yang beda dengan dunia nyata.

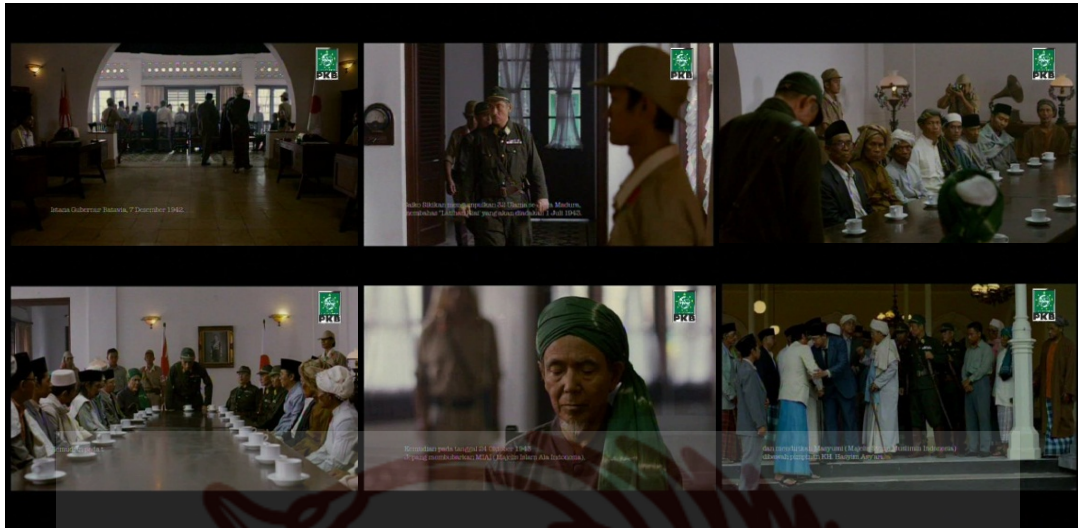


Gambar 1 Sekuens film penangkapan K.H. Hasyim Asy'ari oleh tentara pendudukan militer Jepang pimpinan Kumakichi Harada di pesantren Tebu Ireng karena dituduh terlibat dalam aksi pemogokan di Cukir (*Sang Kiai*, 2013, VTS_01_1, Time Code: 00:02:08-00:26:17).

Dalam film *Sang Kiai* peristiwa-peristiwa sejarah yang melibatkan K.H. Hasyim Asy'ari divisualisasikan secara dramatik, namun tetap berdasarkan data-data sejarah oleh sineas Rako Prijanto secara cermat melalui beberapa sekuens-sekuens yang menjadi benang merah perjuangan dari Mbah Hasyim,

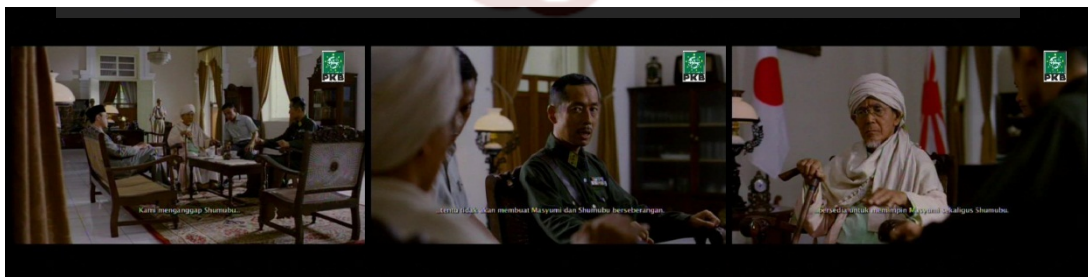
terutama terkait keagamaan dan perjuangan untuk umat dan bangsa Indonesia. Dalam fakta historis terungkap bahwa Hadratussyaikh Hasyim Asy'ari menentang *sekerei* yaitu membungkuk setengah badan untuk menghormati Dewa Matahari bangsa Jepang. Karena hal itu bertentangan akidah agama Islam yang hanya menyembah kepada Allah SWT. Akibatnya, K.H. Hasyim Asy'ari ditangkap oleh tentara Jepang dengan tuduhan selain tidak mau melaksanakan *saikerei* juga dituduh mendalangi aksi pemogokan di Cukir. Peristiwa ini pun tervisualisasikan dalam film *Sang Kiai*. Bagaimana tentara Jepang mendatangi Pesantren Tebuireng untuk menangkap K.H. Hasyim Asy'ari dengan cara kekerasan yang dilakukan oleh Kumakichi Harada (dimainkan oleh Suzuki Noburo). Bahkan terdapat aksi ancaman membakar para santri karena K.H. Hasyim Asy'ari menolak ditangkap oleh tentara Jepang, karena merasa tidak terlibat dan tidak tahu apa-apa dengan aksi pemogokan di Cukir.

Mbah Hasyim juga bersikap akomodatif terhadap pemerintah Jepang selama memberikan jaminan terhadap kebebasan menjalankan ajaran agama. Fakta sejarah menunjukkan bahwa pemerintah Jepang memberi kepercayaan kepada Mbah Hasyim untuk memimpin Shumubu, semacam kantor agama tingkat nasional. Karena kantor Shumubu ada di Jakarta, dalam praktik, beliau diwakili oleh K.H.A. Wahid Hasyim (Salahudin Wahid, dalam Misrawi, 2010:xv). Kiai Hasyim adalah sosok ulama yang berada di garda terdepan dalam melakukan pemberdayaan umat dan menggugah kesadaran kolektif agar tidak mudah bertekuk lutut di hadapan penjajah. Semua itu dilakukannya demi kecintaannya kepada bangsa dan nilai-nilai luhur yang terdapat dalam ajaran Islam (Misrawi, 2010:6).



Gambar 3 sekuens ketika Pemerintahan Militer Pendudukan Jepang mengadakan kegiatan latihan kiai untuk mendukung keberadaan Dai Nippon di Indonesia dan membentuk Masyumi dengan K.H. Hasyim Asy'ari ditunjuk sebagai ketuanya (Sang Kiai, 2013, VTS_01_2, Time Code: 00:22:31-00:23:12).

Fakta sejarah semasa pemerintahan militer Jepang, K.H. Hasyim Asy'ari ditunjuk menjadi pemimpin Shumubu dan Masyumi. Karena pemerintah militer Jepang menganggap bahwa Shumubu dan Masyumi seringkali berbeda pandangan dalam mendukung pemerintah Jepang. Oleh karena itu, pemerintahan militer Jepang kemudian menunjuk K.H. Hasyim Asy'ari yang merupakan ulama besar dan memiliki jaringan kiai di Jawa hingga Madura serta memiliki ribuan santri, untuk menjadi pimpinan Shumubu sekaligus Masyumi. Fakta historis ini pun dihadirkan dalam visualisasi film *Sang Kiai* oleh Rako Prijanto. Bagaimana pemerintah militer Jepang mencoba merangkul para kiai dengan mengadakan latihan kiai. Tujuannya untuk memperoleh dukungan dari para kiai terhadap tujuan kolonialisme Jepang di Indonesia.



Gambar 2 Sekuens film ketika Pimpinan Tentara Pendudukan Jepang di Jawa menunjuk K.H. Hasyim Asy'ari sebagai Ketua Masyumi sekaligus Shumubu (Sang Kiai, 2013, VTS_01_3, Time Code:00:05:23-00:06:10)

Dalam struktur teks naratif film *Sang Kiai*, bagaimana ulama dan santri juga turut memberikan kontribusi dalam revolusi fisik, tidak saja dilakukan oleh tentara Republik Indonesia. Masyarakat Indonesia juga harus menyadari dan memahami bahwa kepahlawanan para ulama dan santri harus menjadi catatan sejarah yang *inchikrah*. Namun, selama ini publik hanya mengetahui bahwa K.H. Hasyim Asy'ari adalah ulama karismatik pendiri organisasi Nadhatul Ulama (NU) saja, sebagaimana masyarakat Indonesia hanya mengetahui K.H. Ahmad Dahlan sebagai pendiri Muhammadiyah. Tapi tidak sedikit dari warga masyarakat yang tidak mengetahui peran dan perjuangan K.H. Hasyim Asy'ari dalam peperangan fisik melawan kolonialis, baik tentara Belanda, Sekutu, maupun militer fasis Jepang.

Film *Sang Kiai* yang mengungkapkan visualisasi perjuangan Hadratussyaikh Hasyim Asy'ari yang bagi para santrinya merupakan mentor sekaligus pemimpin tidak sebatas pada persoalan agama, melainkan juga keberanian melawan kaum kolonialis dengan tetap menjunjung tinggi semangat agama Islam. Menurut Misrawi (2010:6), Kiai Hasyim Asy'ari telah membuktikan dan melakukan bahwa antara keislaman dan keindonesiaan tidak boleh dipertentangkan. Keduanya harus berada dalam satu napas. Islam adalah nilai-nilai adiluhung yang bersifat universal, sedangkan keindonesiaan adalah realitas sosial yang harus diisi dengan nilai-nilai itu tanpa harus menafikkannya. Artinya, keislaman harus hadir dalam kebudayaan dan kebinekaan yang sudah mengakar kuat dalam jati diri dan memori kolektif bangsa ini.

3.2 Konsep Tuntunan: Representasi Nasionalisme Religius Mbah Hasyim dalam Teks Film

Konsep tuntunan dalam film merupakan representasi dalam konsepsi teori yang mengharuskan upaya mengeksplorasi pembentukan makna tekstual dan menghendaki penyelidikan tentang cara dihasilkannya makna pada

beragam konteks. Representasi dan makna budaya memiliki materialitas tertentu dan melekat pada bunyi, prasasti, objek, citra, buku, majalah, dan program televisi. Mereka diproduksi, ditampilkan, digunakan, dan dipahami dalam konteks sosial tertentu (Barker, 2005:9). Sementara itu, Cavalarro (2004:69), representasi merupakan tindakan, pernyataan, atau kenyataan yang bertindak mewakili atau melambangkan sebagai simbol, citra, gambaran, penampilan dramatis, sebuah penyajian pandangan atas fakta-fakta atau argumen-argumen. Lebih lanjut Cavalarro menyatakan bahwa representasi telah dihubungkan secara tradisional dengan konsep-konsep mengenai kemiripan dan imitasi (2004:81).



Gambar 4 Sekuens film ketika K.H. Hasyim Asy'ari menolak melakukan *saekerei*, meskipun dirinya harus mengalami siksaan oleh tentara Jepang (Sang Kiai, 2013, VTS_01_2, Time Code: 00:08:28-00:11:31.).

Terkait dengan konsep tuntunan dalam film *Sang Kiai* adalah tuntunan bagi penonton tentang representasi sikap kebangsaan Mbah Hasyim. Menurut Salahudin Wahid (dalam Miswari, 2010:xvi) bahwa Mbah Hasyim terkesan akomodatif bahkan apresiatif terhadap pemerintah kolonial Belanda dan

pemerintah militer Jepang. Padahal ketika kebebasan agama terancam, perlawanan akan muncul seperti diperlihatkan pada penolakan untuk melakukan *saikerei*, yang memberi akibat penahanan beliau oleh pihak Jepang. Sedangkan terkait dengan *saikerei*, K.H. Hasyim Asy'ari dengan tegas jelas-jelas menolak dan tidak akan melakukannya.

Saikerei adalah kewajiban memberikan penghormatan dengan cara membungkukkan badan ke arah Tokyo setiap pukul 07.00 sebagai simbol penghormatan kepada Kaisar Hirohito dan ketundukkan kepada Dewa Matahari. Berdasarkan fakta sejarah, K.H. Hasyim Asy'ari menolak melakukan *saikerei*, atas sikap tersebut pihak Jepang merespons dengan tindakan represif. Selain memenjarakan, K.H. Hasyim Asy'ari juga disiksa hingga jari tangannya patah sehingga tidak bisa digerakkan (Misrawi, 2010:87-88). K.H. Hasyim Asy'ari pun kemudian dipindahkan dari penjara di Jombang ke Mojokerto, lalu ke Bubutan, Surabaya.

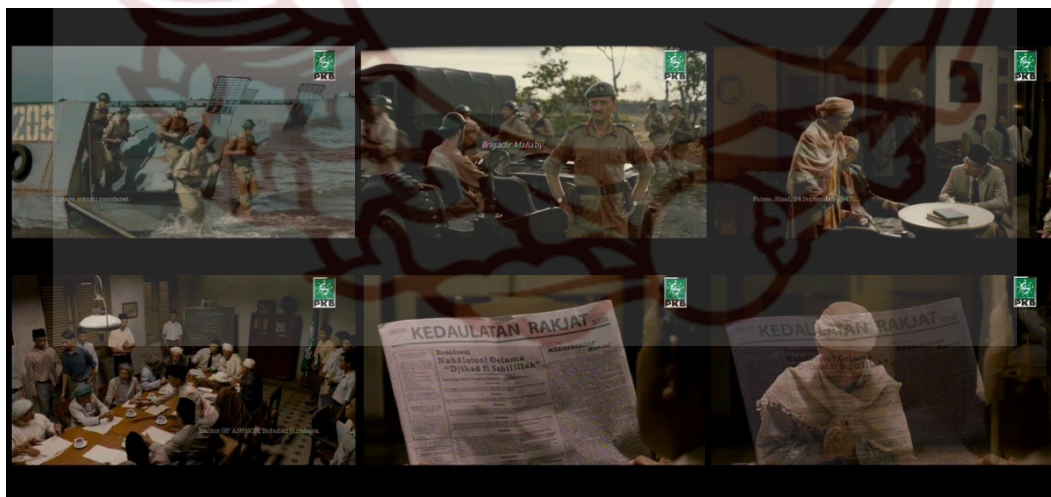


Gambar 5 Sekuens para santri Tebu Ireng melakukan protes atas penangkapan K.H. Hasyim Asy'ari. Kemudian Kiai Abdul Wahid ditemani Kiai Abdul Wahab Hasbullah menemui A. Hamid Ono, orang Jepang yang beragama Islam, di Jakarta untuk berbicara kepada Pimpinan Tentara Pendudukan Jepang di Jawa agar melepaskan K.H. Hasyim Asy'ari dari penjara (Sang Kiai, 2013, VTS_01_2, Time Code: 00:07:07-00:22:03)

Penahanan K.H. Hasyim Asy'ari menimbulkan gejolak di kalangan ulama dan santri Pondok Pesantren Tebuireng dan sekitarnya. Para santri pun melakukan protes dengan berunjukrasa meminta pembebasan K.H. Hasyim

Asy'ari. Protes yang dilancarkan oleh para santri lama-lama merisaukan Pemerintah Militer Jepang. Salah satu alasan mengapa K.H. Hasyim Asy'ari dipindahkan ke penjara di Mojokerto. Selain melakukan protes yang dilakukan oleh para kiai dan santri, Kiai Abdul Wahid dan Kiai Abdul Wahab Hasbullah berupaya melakukan lobi-lobi dengan petinggi Jepang di Jakarta agar K.H. Hasyim Asy'ari dibebaskan dari penjara. Atas bantuan A. Hamid Ono, orang Jepang yang beragama Islam [berdasarkan percakapan dalam film], upaya-upaya itu pun akhirnya berhasil, pada tanggal 18 Agustus 1945, setelah 4 bulan mendekam dipenjara, K.H. Hasyim Asy'ari dibebaskan. Pembebasannya disambut oleh seluruh santri dan para kiai.

Perlawanan juga muncul dalam bentuk diterbitkannya Resolusi Jihad oleh PBNU pada tanggal 22 Oktober 1945 oleh K.H. Hasyim Asy'ari bersama sejumlah ulama yang memberi fatwa landasan keagamaan bagi perjuangan fisik melawan tentara Belanda yang akan membonceng kehadiran tentara Sekutu yang akan menerima kekuasaan dari tentara Jepang. Resolusi Jihad memberi rangsangan motivasi yang amat kuat kepada para pemuda Islam dan santri untuk berjihad membela negara (Wahid dalam Misrawi, 2010:xvi).



Gambar 5 Sekuens film ketika Brigadir Jenderal Mallaby pimpinan tentara Sekutu mendarat di pantai luar Surabaya yang diboncengi oleh tentara Belanda. K.H. Hasyim Asy'ari mengeluarkan fatwa atas permintaan Soekarno. Akhirnya, lahirlah Resolusi Jihad tanggal 22 Oktober 1945 setelah K.H. Hasyim Asy'ari mengumpulkan para kiai. (Sang Kiai, 2013, VTS_01_3, Time Code: 00:19:30 – 00:21:14)

Caption: Tentara sekutu yang dipimpin oleh Brigjen Mallaby mendarat di pantai-pantai luar Surabaya. (*Sang Kiai, 2013, Part 3, 00:19:15-00:19:30*)

Hadratussyaikh Hasyim Asy'ari kedatangan tamu utusan Bung Karno yang meminta nasehat dan pendapat terkait dengan jihad melawan penjajah

Utusan Bung Karno : Bung Karno menitipkan pesan pada kiai

Hadratussyaikh : Apa pesan Bung Karno?

Hasyim Asy'ari

Utusan Bung Karno : Beliau berpesan. Apakah hukumnya membela tanah air. Bukan membela Allah, membela Islam, atau membela Al-Qur'an. Sekali lagi membela tanah air. Apa hukumnya, Kiai?

(*Sang Kiai, 2013, Part 3, 00:19:33-00:20:00*)

Hadratussyaikh Hasyim Asy'ari menyuruh santri Pesantren Tebuireng untuk menyebarkan undangan kepada para ulama-ulama lainnya untuk membahas pertanyaan Bung Karno tentang fatwa jihad membela tanah air.

Hadratussyaikh : Kemarin kita kedatangan utusan Bung Karno yang menanyakan apa hukumnya membela tanah air. Hukum membela negara dan melawan penjajah adalah fardhu ain. Bagi setiap muslimin yang berada pada *qashar shalat* terdapat kaum penjajah maka perang melawan penjajah adalah jihad fisabilillah. Oleh karena itu, umat Islam yang mati dalam peperangan itu adalah syahid. Mereka yang mengkhianati perjuangan umat Islam dengan memecah-belah persatuan dan menjadi kaki tangan penjajah wajib hukumnya dibunuh. [voice over-Hadratussyaikh Hasyim Asy'ari]

(*Sang Kiai, 2013, Part 3, 00:20:09-00:21:14*)

Politik kebangsaan juga dihadirkan oleh Hadratus Syekh Hasyim Asy'ari yang menjadi tonggak sejarah pada masa revolusi kemerdekaan. Fatwa Jihad Kiai Hasyim Asy'ari pada 22 Oktober 1945, mampu menggerakkan ribuan santri dan pemuda untuk bertempur demi tegaknya NKRI, pada 10 November 1945. Rekaman Sejarah inilah yang tidak pernah muncul dalam narasi besar pengetahuan warga negeri ini. Di tengah gegap-gempita untuk mengisi kemerdekaan dan semangat reformasi, ternyata kiprah santri dan NU bagi kemerdekaan Indonesia makin hari makin dilupakan orang. Untuk itu, momentum Resolusi Jihad Kiai Hasyim Asy'ari perlu dijadikan sebagai penanda sejarah untuk kebangkitan santri (Siroj dalam Ubaid dan Bakir, 2015b:58). Jadi, umat Islam wajib hukumnya membela tanah air. Bahkan haram hukumnya mundur jika berhadapan dengan penjajah dalam radius 94

kilometer (jarak ini disesuaikan dengan diperbolehkannya *qashar shalat*). Di luar radius dianggap *fardhu khifayah*. Fatwa yang ditulis dengan huruf pegon itu kemudian digelorakan Bung Tomo lewat radio (Siroj dalam Ubaid dan Bakir, 2015a:8). Menurut Ricklefs(2010:456) seruan jihad itu berhasil menggugah dan membangkitkan semangat juang kaum santri. Ribuan kiai dan santri dari berbagai daerah mengalir ke Surabaya. Perang yang menewaskan Jenderal Mallabyitu dikenang sebagai salah satu momentum dari perjuangan kaum santri melawan penjajah.



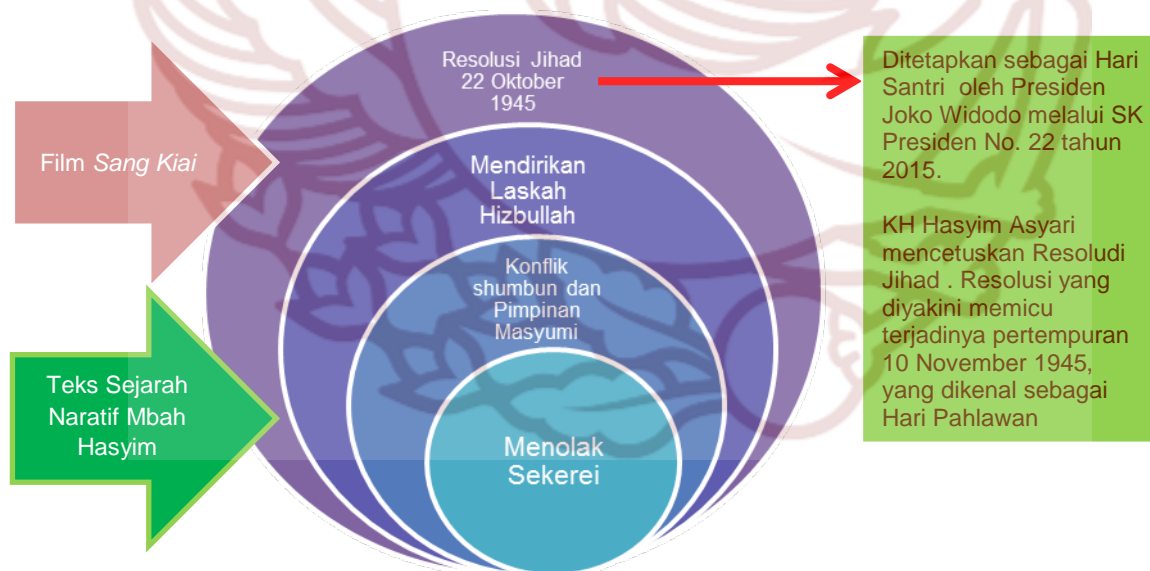
Gambar 6 Sekuen film ketika santri Tebu Ireng yang tergabung dalam Laskar Hizbullah bentukan K.H. Hasyim Asy'ari berangkat dari Jombang ke Surabaya untuk bertempur melawan tentara Sekutu yang kemudian dikenal dengan Peristiwa Heorik Pertempuran Surabaya 10 November 1945 (*Sang Kiai*, 2013, VTS_01_3, Time Code:00:27:47-VTS_01_4, Time Code: 00:03:08.).

Fatwa Resolusi Jihad juga ditampilkan secara visual dalam Film *Sang Kiai* untuk merepresentasikan fakta-fakta historis sebagai catatan perjuangan dari K.H. Hasyim Asy'ari. Lahirnya Resolusi Jihad telah memberikan daya semangat dan keberanian para santri dan bangsa Indonesia untuk melakukan

perlawanan terhadap penjajah. Karena pada masa perjuangan kemerdekaan, ulama atau kiai merupakan elite-elite yang terpercaya oleh masyarakat karena ilmu agama yang dimilikinya dan ketauladan sikap dan perilaku para kiai. Fatwa Resolusi Jihad dapat diartikan sebagai dasar agama dan nasionalisme merupakan satu-kesatuan yang utuh yang membenarkan bagi bangsa Indonesia sebagai bangsa yang terjajah untuk memerdekakan diri terhadap aksi kolonialisme, penindasan, dan hegemoni kekuasaan oleh bangsa penjajah. Resolusi Jihad merupakan representasi dari kapasitas K.H. Hasyim Asy'ari sebagai seorang kiai atau ulama besar yang kharismatik terhadap sikap patriotisme di atas dasar agama dan nasionalisme, termasuk orang yang melahirkan Laskar Hizbullah dan Sabilillah yang diantaranya diisi oleh para santri. Diplomasi militer merupakan strategi K.H. Hasyim Asy'ari yang bersedia mengirimkan para santri-santrinya untuk dididik oleh Tentara Jepang dalam program Heiho di Jawa Barat. Tujuannya bukan untuk mendukung peperangan tentara Jepang melawan Sekutu, melainkan untuk mempertahankan tanah air dari tindakan penjajahan Belanda yang membonceng kehadiran Sekutu. Apalagi K.H. Hasyim Asy'ari mengetahui bahwa tentara Jepang diambang kehancuran dan kekalahan.

Fatwa itu kemudian membakar semangat seluruh umat Islam untuk melakukan perlawanan terhadap penjajah Belanda dan Sekutu di Surabaya. Menurut beberapa ulama besar NU bahwa fatwa Resolusi Jihad inilah sehingga terjadi peristiwa heorik pertempuran di Surabaya pada tanggal 10 November 1945, yang kemudian dikenal sebagai Hari Pahlawan Nasional. Para santri di Tebuireng tergabung dalam laskar Hizbullah dan Sabilillah. K.H. Hasyim Asy'ari menyemangati para santri untuk berjuang di medan perang agar tidak takut sejengkal pun dalam menghadapi Sekutu dan Belanda yang masih ingin kembali menguasai tanah air Indonesia. Semangat jihad terus dikobarkan hingga titik darah penghabisan. Ada kaidah yang sangat populer di kalangan tradisional, *hubb al-wathan min al-iman*. Artinya, Mencintai Tanah Air adalah bagian dari iman. Jadi, mati demi membela Tanah Air merupakan sebuah misi

mulia yang akan mempertebal keimanan seorang muslim (Misrawi, 2010:91). Semangat K.H. Hasyim Asy'ari sebenarnya tumbuh sejak masih belajar di Mekkah, terutama pascajatuhnya Dinasti Ottoman di Turki. Ia mengumpulkan kawan-kawannya dari berbagai negara, berikrar, dan berdoa di depan Multazam untuk senantiasa menegakkan panji-panji keislaman dan melawan berbagai bentuk penjajahan yang dilakukan oleh Barat (Misrawi, 2010:89-90). Komitmen perjuangan ini pun juga tampak pada diri K.H. Hasyim Asy'ari tatkala bangsa dan negaranya di jajah oleh Belanda, Sekutu, dan Jepang. Bagi Mbah Hasyim segala bentuk kolonialisme harus dilawan karena merupakan bentuk penindasan terhadap manusia yang memiliki kemuliaan dan kehormatan sekaligus tindakan penjajahan tidak dibenarkan dalam kacamata agama dan kemanusiaan. Berikut skema sikap kebangsaan Mbah Hasyim, baik yang tercermin dalam teks film *Sang Kiai* maupun dalam teks sejarah naratif yang ditulis oleh beberapa sejarawan Indonesia terkait dengan kiprah dan kontribusi kiai yang direpresentasikan pada diri sosok K.H. Hasyim Asy'ari.



Namun, dalam Film *Sang Kiai* juga terdapat sikap kebangsaan dari Mbah Hasyim yang tidak dinarasikan sebagai teks film. Beberapa bukti dari fakta historis perlawanannya terhadap penjajahan yang tidak terdeskripsikan dalam film sebagai bentuk penentangan atas kehadiran negara asing untuk

menghegemoni dengan menguasai tanah airnya adalah tatkala, ia menghimbau segenap umat Islam untuk tidak melakukan donor darah kepada Belanda. K.H. Hasyim Asy'ari juga melarang para ulama mendukung Belanda dalam pertempuran melawan Jepang. Haram hukumnya berkongsi dengan penjajah karena penjajahan dalam bentuk apa pun tidak dibenarkan dalam Islam. K.H. Hasyim Asy'ari juga menolak pemberian bintang kehormatan yang terbuat dari emas dan perak, yaitu sebuah penghargaan dari Ratu Wilhelmina pada tahun 1937. Bahkan K.H. Hasyim Asy'ari justru memberikan wejangan kepada para santrinya di Pesantren Tebuireng Jombang agar tidak mudah tegiur dengan godaan dari para penjajah. Namun yang paling populer dari wujud penentangannya dan perjuangannya melawan tirani kolonialisme Barat, adalah tatkala K.H. Hasyim Asy'ari mengeluarkan fatwa perlawanan terhadap Belanda. Fatwa tersebut terdiri atas tiga butir. Pertama, perang melawan Belanda adalah jihad yang wajib dan mengikat dilaksanakan oleh seluruh umat Islam Indonesia. Kedua, kaum Muslimin dilarang menggunakan kapal Belanda selama menunaikan ibadah haji ke Mekkah. Ketiga, kaum Muslimin dilarang menggunakan pakaian atau atribut yang menyerupai penjajah (Misrawi, 2010:84-86).

Permasalahan utama dalam penciptaan film biografi adalah keterbatasan durasi waktu dan konten film. Film yang hanya berdurasi dua jam tidak mampu menampung keseluruhan perjalanan hidup tokoh yang dihadirkan dalam film, seperti dalam film *Sang Kiai* karya Rako Prijanto yang menceritakan visualisasi eksistensi dari K.H. Hasyim Asy'ari. Oleh karena itu, sineas harus memilih konten film yang menarik dari eksistensi dan perjalanan hidup K.H. Hasyim Asy'ari untuk dihadirkan kepada penonton dan meninggalkan peristiwa-peristiwa yang dianggap tidak terlalu penting atau tidak terlalu menarik untuk dihadirkan dalam tontonan *screen* film. Apalagi, film *Sang Kiai* bukanlah film dokumenter, melainkan film fiksi yang merekonstruksi eksistensi tokoh Mbah Hasyim. Para sineas kemudian mendramatisasi suasana dan setting dalam *mis en scene*, pengadegan melalui *treatment* maupun *shot*

untuk menghadirkan suasana dramatik sebagai unsur pembentuk film sekaligus daya tarik film pada penonton. Dampaknya adalah menghadirkan film biografi sebagai film inspiratif dan motivatif serta menstimulasi penonton arti penting keteladanan dari para tokoh-tokoh nasional yang berkontribusi besar bagi bangsa dan negara, meskipun hadir melalui tontonan film yang penuh dengan ajaran tuntunan bagi penonton.

4. Simpulan

Film *Sang Kiai* karya Rako Prijanto yang berisi representasi sejarah dari perjuangan Hadratussyaikh Hasyim Asy'ari berimplikasi pada fungsi menggugah *historical memory* masyarakat Indonesia atas perjuangan para ulama dan santri dalam merebut maupun mempertahankan kemerdekaan Indonesia. *Historical memory* merupakan bagian dari konsep tatanan (bagian dari trilogi tontonan dan tuntunan) dari kisah perjuangan dan sikap kebangsaan dari K.H. Hasyim Asy'ari atau Mbah Hasyim yang terdapat dalam teks film *Sang Kiai* karya Rako Prijanto. Artinya, secara *historical memory* masyarakat tatkala membicarakan revolusi kemerdekaan tidak saja tertuju pada para pendiri negeri ini (*the founding father*) maupun dari kalangan kelompok nasionalis dan militer, seperti Soekarno, Moh. Hatta, Sjahrir, Sri Sultan Hamengkubuwono IX, Panglima Besar Jenderal Soedirman, Jenderal Soeharto.

Upaya menghadirkan fakta sejarah yang berlatarbelakang seorang ulama dan santrinya patut untuk dilakukan sebagai bentuk mendekonstruksi kemapaman pengetahuan sejarah yang selama ini didominasi oleh kepentingan negara dengan mengagung-agungkan keberhasilan dari tokoh-tokoh dari kelompok nasionalis dan militer. Bahkan catatan sejarah yang mengungkapkan peran para santri dan ulama dalam perjuangan kemerdekaan cenderung dimarginalkan. Para tokoh-tokoh nasionalis dan militer lebih mendominasi catatan sejarah perjuangan kemerdekaan Indonesia. Hanya di kalangan keluarga besar NU saja yang mengetahui kontribusi besar K.H. Hasyim Asy'ari terkait dengan perang dalam merebut dan mempertahankan kemerdekaan. Di

sinilah peran besar film *Sang Kiai* untuk membangkitkan dan menggugah kesadaran publik atas perjuangan Hadratussyaikh Hasyim Asy'ari. Dalam konteks estetika emik nusantara bahwa tontonan harus memiliki tuntunan, maka film *Sang Kiai* dalam proses praproduksi, khususnya saat riset histori maupun dalam penulisan naskah skenario benar-benar memberptimbangan segmentasi penonton dan tujuan dari pembuatan film *Sang Kiai*. Film yang baik memang seyogyanya sudah harus menentukan segmen penontonnya karena sangat mempengaruhi aspek konten cerita film. Konten dalam film biografi ini sangat dipengaruhi oleh muatan-muatan pesan moral yang dapat dijadikan sebagai inspirasi kepada penonton. Sebagaimana dikenal suatu adagium dari filosof Horatius atau Horace bahwa karya seni dan sastra itu adalah *dulce et utile* yang berarti menghibur dan bermanfaat.

Sebagai pendiri NU, K.H. Hasyim Asy'ari merupakan simbol dari ulama yang nasionalis, yang hidupnya dipersembahkan untuk kemerdekaan dan kemajuan bangsa. Peran Kiai Hasyim Asy'ari dalam kemerdekaan tidaklah diragukan. Sejarah mencatat, ia berjibaku melawan penjajah dan tidak mau bertekuk lutut pada kehendak mereka. Tidak hanya itu, ia turut membangun bangsa ini melalui pendidikan keagamaan yang memperkuat semangat kebangsaan dan kemajuan (Misrawi, 2010:28). Terbentuknya NU secara resmi pada tahun 1926, hal itu semakin memperluas medan perjuangan kalangan pesantren untuk mewujudkan kemerdekaan dari penjajahan. Sikap kebangsaan Mbah Hasyim tercermin dari teks film sebagai representasi dari visualisasi tokoh besar NU.

Daftar Pustaka

- Andrew, J. Dudley. 1976. *The Major Film Theories: An Introduction*. London: Oxford University Press.
- Ayawaila, Gerzon R. 2008. *Dokumenter Dari Ide sampai Produksi*. Jakarta: FFTV-IKJ Press.

- Barker, Chris. 2005. *Cultural Studies Teori dan Praktik*. Edisi Kedua. Terjemahan Nurhadi. Yogyakarta: Kreasi Wacana.
- Budiman, Christian; Abdullah, Irwan; Simatupang, G.R. Lono. 2013. "Retorik dan Makna Ideologi Karya Instalasi dalam Film Opera Jawa Garin Nugroho. *RESITAL Jurnal Seni Pertunjukkan*. Vol. 14 No. 1 Juni 2013. Halaman 1-8.
- Cavallaro, Dani. 2004. *Critical and Cultural Theory*. Terjemahan Laily Rahmawati. Yogyakarta: Niagara.
- Hikmat, Mahi M. 2011. *Metode Penelitian dalam Perspektif Ilmu Komunikasi dan Sastra*. Yogyakarta: Graha Ilmu.
- Imanjaya, Ekky. 2006. *A-Z About Indonesian Film*. Bandung: DAR! Mizan.
- Irwansyah, Ade. 2009. *Seandainya Saya Kritikus Film*. Yogyakarta: Homerian Pustaka.
- Kartika, Sandra. 1998. "Kuldesak: Alternatif dari Empat Sutradara Muda". *Bintang Indonesia*. Edisi 401. Tahun VIII. Minggu pertama Desember.
- Metz, Christian. 1974. *A Semiotics of the Cinema: Film Language*. New York: Oxford University Press.
- Misrawi, Zuhairi. 2010. *Hadratussyaikh Hasyim Asy'ari Moderasi, Keumatan, dan Kebangsaan*. Jakarta: Kompas
- Prijanto, Rako. 2013. *Sang Kiai*. Film. Jakarta: RAPI Films
- Rakhmat, Jalaluddin. 2000. *Metode Penelitian Komunikasi*. Bandung: Remaja Rosdakarya.
- Ricklefs, M.C. 2010. *Sejarah Indonesia Modern 1200-2008*. Jakarta: Serambi.
- Siroj, Said Agil. 2015a. "Resolusi Jihad, Melawan Lupa". Dalam Abdullah Ubaid dan Mohammad Bakir (ed). *Nasionalisme dan Islam Nusantara*. Jakarta: Kompas
- Siroj, Said Agil. 2015b. "Menjaga Marwah Ulama". Dalam Abdullah Ubaid dan Mohammad Bakir (ed). *Nasionalisme dan Islam Nusantara*. Jakarta: Kompas
- Soeharto, Bohar. 1993. *Pengertian, Fungsi-Format Bimbingan dan Cara Penulisan Karya Ilmiah*. Bandung: Tarsito.
- Sumarno, Marselli. 1996. *Dasar-dasar Apresiasi Film*. Jakarta: Grasindo.

Suparno, T. Slamet. 2009. *Pakeliran Wayang Purwa: Dari Ritus Sampai Pasar*. Surakarta: ISI Press Solo.

Tranggono, Indra. 2015. Bangsa Tanpa Dongeng. *KOMPAS*, Edisi Jumat, 4 Desember 2015, Halaman 6.



Konsep *Alam Takambang Jadi Guru* Dalam Penciptaan Teater Komunitas Seni Hitam-Putih Sumatera Barat

Afrizal Harun⁶²

KONSEP ALAM TAKAMBANG JADI GURU DI MINANGKABAU

Minangkabau sebagai ranah kebudayaan, memiliki banyak ragam istilah dan pepatah-petitih yang bertujuan untuk merekat pemahaman masyarakat Minangkabau tentang nilai-nilai, filosofi, termasuk juga hakekat hidup di 'alam' Minangkabau itu sendiri. Salah satu istilah yang dipandang sebagai konsep kehidupan masyarakat Minangkabau adalah *Alam Takambang Jadi Guru*.

Alam Takambang Jadi Guru dipahami sebagai falsafah yang diturunkan menjadi konsep berfikir dan bertindak bagi masyarakat Minangkabau. Kata 'alam' dalam penjelasan A.A Navis tidak hanya dipahami sebagai tempat lahir dan tempat mati, tempat hidup dan berkembang. Namun, 'alam' lebih bersifat pada 'makna' tentang hakekat di mana manusia itu sendiri berada⁶³. Bersama 'alam', manusia belajar, berfikir, bertindak, melakukan eksplorasi dan elaborasi atas setiap fenomena yang mereka temukan. Di situlah letak *Alam Takambang Jadi Guru* menjadi pondasi utama dalam kehidupan masyarakat Minangkabau.

Proses memahami 'alam' dalam *Alam Takambang Jadi Guru* pada dasarnya manusia sebagai aktor utama kehidupan beradaptasi dengan kausalitas yang selalu saling berhubungan tetapi tidak saling mengikat, berbenturan tetapi tidak saling melenyapkan seperti kausalitas tentang matahari dan bulan, siang dan malam, pagi dan petang, timur dan barat, utara dan selatan, api dan air, tanah dan udara. Kausalitas 'alam' ini menjadi

⁶² Mahasiswa Program Doktor (S-3) Pengkajian Seni Teater ISI Surakarta

⁶³ Lihat *Alam Takambang Jadi Guru : Adat dan Kebudayaan Minangkabau*. Jakarta. PT Temprint. 1984. hlm. 59

dialektika yang terus bergerak secara utuh, memiliki kesatuan dan terikat satu dengan yang lainnya. Istilah ini, dikenal dengan *bakarano dan bakajadian* (bersebab dan berakibat).⁶⁴

Manusia yang hidup dalam 'alam', menjadikan alam sebagai sumber ilmu dan pengetahuan. Manusia melakukan eksplorasi dalam rangka membangun pemahaman atas dirinya, siapa saya? mengapa saya? untuk apa saya? apa tujuan dan manfaat saya atas diri, kehidupan, sosial, alam dan Tuhan. Konsep *Alam Takambang Jadi Guru* menjadi media dalam mencari jawaban atas pertanyaan-pertanyaan tentang dirinya sebagai manusia yang berada pada ruang bernama 'alam' tersebut. Manusia-pun berguru pada 'alam' dalam rangka mencari eksistensi dirinya.

Terdapat sembilan elemen pokok sebagai pembentuk konsep *Alam Takambang Jadi Guru* di Minangkabau yaitu (1) manusia dan individu, (2) harga diri, (3) malu yang tidak dapat dibagi, (4) pola awak samo awak, (5) rasa dan periksa, (6) kesamaan dan kebersamaan, (7) seiya sekata, (8) pola penyesuaian yang serasi, dan (9) hidup bertahan dan mempertahankan hidup.

Manusia dan individu merupakan penggerak utama dalam kehidupan terutama di dalam menggerakkan alam dan kebudayaan. Manusia sejatinya adalah sosok individu yang sempurna. Bagaimanapun kekurangan yang dialami oleh manusia, justru adalah kelebihan manusia itu sendiri. Di Minangkabau mengenal pepatah sebagai berikut.

nan buto paambuih lasuang, nan pakak palapeh badia. Nan lumpuah paunyi rumah, nan kuaik pambao baban. Nan binguang disuruah-suruah, nan cadiak lawan barundiang (yang buta penghembus lesung, yang pekak pelepas bedil. Yang lumpuh penghuni rumah, yang kuat pemikul beban. Yang bodoh disuruh-suruh, yang pintar lawan berunding).

Pepatah di atas mencerminkan makna folosofi tentang kodrat manusia yang disesuaikan secara proporsional. Manusia dan individu selalu memiliki keterkaitan satu sama lain.

⁶⁴ M. Nasroen dalam A.A Navis *Alam Takambang Jadi Guru : Adat dan Kebudayaan Minangkabau*. Jakarta. PT Temprint. 1984. hlm. 59-60

Harga diri merupakan tameng manusia dalam menyikapi benturan-benturan yang dihadapi di luar dirinya. Harga diri ini ditopang melalui peng 'aku' an dirinya di tengah-tengah masyarakat. Harga diri ini bukan bertujuan untuk mengekspose 'kesombongan' atas diri, justru suatu proses pendewasaan yang harus dimiliki manusia untuk menjadi 'tahu diri' dalam kehidupan (mawas diri).

Malu yang Tidak dapat Dibagi adalah cerminan tentang manusia yang merasa diri kurang berharga adalah kesia-siaan. Merasa diri lebih berharga adalah kegilaan. Namun 'harga diri' yang jatuh adalah 'aib' yang memalukan. Misalnya mengemis dan menjadi budak yang sama dengan menjual diri atau melacur, mengeluh dan menangisi kesulitan hidup. Agar malu karena aib ini tidak diketahui banyak orang tentu dirahasiakan, di sanalah letak malu yang tidak dapat dibagi.

Pola Awak Samo Awak merupakan cara yang menunjukkan sikap kebersamaan dalam satu komunitas kebudayaan, sehingga terjadi proses peleburan yang tidak lagi memperlihatkan aspek individu atau personal. Kata *Awak*⁶⁵ menandakan dikotomi atas 'orang lain'. Orang lain bukanlah bagian dari *awak* atau kita. Peleburan antara *awak* dan orang lain hanya terbatas pada proses interaksi sosial semata. Artinya, antara awak dan orang lain itu bisa berbaur, tetapi tidak serasi ibarat peleburan antara air dan minyak. Melebur tetapi tetap terpisah, tidak bersatu. Di Minangkabau dikenal dengan istilah *rasan aia ka aia, rasan minyak ka minyak*.

Rasa dan Periksa merupakan cerminan untuk menyeimbangkan kemampuan akal (pikiran) dan perasaan. Seperti dalam pepatah *raso dibaok naiak, pareso dibaok turun* (rasa dibawa naik, periksa dibawa turun). Sehingga elemen manusia dalam kebudayaan Minangkabau sangat memahami sikap *raso jo pareso* (rasa dan periksa). Sikap ini tertuang dari cara bagaimana manusia bergaul dengan individu di luar dirinya. Suatu sikap bergaul yang tidak

⁶⁵ *Awak* merupakan istilah yang menunjukkan tentang anggota, kita, orang kita yang kerabat, yang sekaum, yang senegeri, atau urang awak Minangkabau.

merugikan dirinya maupun orang lain, karena semua persoalan disikapi secara cerdas dan bijaksana.

Kesamaan dan Kebersamaan di dalam alam yang dijadikan guru terdapat unsur-unsur yang berbeda peranan dan sifatnya, tetapi saling berbaur dalam kedudukan yang sama pentingnya dalam kemestaan. Kesamaan dan kebersamaan ini ditunjukkan melalui peleburan satu keluarga dalam ikatan perkawinan, namun masing-masingnya memiliki tanggung jawab yang berbeda di dalam kaumnya. Perempuan punya kuasa atas harta warisan dan keturunan di dalam kaumnya, sementara laki-laki memiliki kekuatan dan kekuasaan tetapi tidak punya hak atas hak dak keturunan di kaumnya.

Seiya Sekata adalah cerminan kebersamaan yang menuntut tentang hak dan kewajiban yang sama, diperlukan kesatuan yang utuh dalam garis kesepakatan demokratis yang telah diajarkan oleh leluhur masyarakat Minangkabau yaitu tentang musyawarah dan mufakat untuk mendapatkan kata solusi atas persoalan yang sedang dihadapi di dalam keluarga, kaum, maupun di dalam kehidupan bermasyarakat. Walaupun, untuk mendapatkan istilah *seyia sekata* dibutuhkan diskusi, perdebatan, perbedaan pendapat dan cara pandang merupakan dialektika yang tertanam dalam falsafah *basilang kayu dalam tungku, di sinan nasi mangkonyo masak* (bersilang air dalam tungku, di sana nasi makanya masak).

Pola Penyesuaian yang Serasi menunjukkan gagasan dan perilaku manusia Minangkabau yang memiliki kebertahanan atas waktu yang dikenal dengan *tak lapuak dek hujan, tak lakang dek paneh* (tak lapuk karena hujan, tak lekang karena panas). Cerminan keabadian ini bukanlah statis, namun dinamis menyesuaikan dengan perkembangan waktu. Konsepnya adalah alam dan zaman selalu berubah, tapi harkatnya tetap abadi seperti dalam pepatah *sakali aia gadang, sakali tapian barubah* (sekali air banjir, sekali tepian berubah).

Hidup Bertahan dan Mempertahankan Hidup dipahami sebagai esensi tentang hidup yang terus bergerak, sebagai bentuk dinamika yang mengalami pergeseran dan perubahan secara terus menerus. Dalam konteks ini, manusia

diharapkan mampu menyesuaikan diri dengan alam dan lingkungan hidup. Begitu besarnya pengaruh yang datang dari luar, tentunya dibutuhkan suatu cara agar pengaruh dari luar bisa disaring, dianalisa konteks kebutuhannya dengan kebudayaan setempat yaitu *paga nagari* (pagar negeri).

Dari sembilan komponen yang membentuk konsep *Alam Takambang jadi Guru* yang disusun oleh A.A Navis, apabila dikerucutkan dapat menjadi empat komponen utama yaitu (1) manusia dengan dirinya, (2) manusia dengan lingkungannya, (3) manusia dengan alam, dan (4) manusia dengan dimensi spritual transendental. Empat komponen ini, merupakan pondasi dan filosofi dalam kehidupan masyarakat Minangkabau.

Empat komponen di atas, merupakan komponen *unity*, memiliki benang merah saru sama lain. Satu komponen saja hilang atau dibuang, maka komponen yang lain tidak berarti apa-apa. Sebelum manusia dihadapkan pada persoalan di luar dirinya, hal yang paling utama adalah bagaimana manusia harus mampu memahami dan belajar tentang dirinya dengan baik. Konsep memahami diri ini merupakan aspek mendasar agar manusia mampu melihat sejauh mana potensi diri yang dimiliki, sejauh apa manusia mampu memberikan pertanyaan kritis atas dirinya.

Kemampuan manusia berupa kecerdasan intelektual dan emosional, dalam filosofi *Alam Takambang jadi Guru* akan melahirkan sensitifitas juga kepekaan manusia ketika dihadapkan dengan berbagai fenomena di lingkungan (sosial), alam maupun gejala spiritual transendental. *Alam Takambang jadi Guru* sebagai falsafah kehidupan masyarakat Minangkabau, juga diterapkan di dalam proses teater. Dalam hal ini adalah proses teater yang berpusat pada aktor sebagai kendaraan eksplorasi dan elaborasi atas tubuh, kata (teks narasi/puisi), properti dan ruang.

**KONSEP ALAM TAKAMBANG JADI GURU:
DALAM PRAKTIK PENCIPTAAN TEATER KOMUNITAS SENI HITAM-PUTIH**

Konsep *Alam Takambang Jadi Guru* juga diterapkan oleh Yusril Katil pimpinan komunitas seni HITAM-PUTIH dalam praktik penyutradaraannya. Berangkat dari sembilan elemen pokok tentang konsep *Alam Takambang Jadi Guru* yang dijadikan sebagai falsafah hidup manusia dan masyarakat Minangkabau sebagai aktor utama di dalam menggerakkan alam dan kehidupan. Sama halnya, di dalam teater bagaimana seorang aktor juga harus mampu menjadi penggerak utama untuk menghidupkan peristiwa teater melalui tubuh, kata dan benda (properti).

Yusril bersama komunitas seni HITAM-PUTIH memiliki tiga karya fenomenal yang berbasis pada wilayah ekspresi 'tubuh' sebagai teks dalam menyampaikan peristiwa yaitu *Menunggu* (1997-2000), *Tangga* (2007-2013) dan *Under The Volcano* (2014). Berangkat dari konsep *Alam Takambang Jadi Guru*, Yusril mengerucutkannya menjadi tiga elemen utama di dalam praktik penciptaan teaternya yaitu (1) Eksplorasi tubuh dengan ketubuhannya, terdiri atas tubuh tradisi yang berbasis pada kekuatan *silat* dan *luambek*, tubuh tari yang berbasis pada tubuh akrobatik dan gimnastik dan tubuh distorsi, (2) Eksplorasi tubuh dengan Kata, yaitu bagaimana peleburan antara tubuh dengan kata-kata puitik dan *noise* (gaduh, riuh tanpa makna), dan (3) Eksplorasi tubuh dengan benda (properti), dalam hal ini bagaimana penyikapan tubuh aktor terhadap benda fungsional (ekspresif) dengan benda non fungsional (statis) di atas panggung.

Teater *Menunggu* merupakan karya Yusril yang pernah hadir dalam iven Temu Teater Indonesia-Pekanbaru (1997), Temu Sastrawan Nusantara ke IX (1997), Taman Budaya Jambi (1998) dan Teater Utan Kayu-Jakarta (2000). Dominasi militer atas kekuasaan Orde Baru melalui pengekan hak-hak demokratik, penangkapan aktivis, pembredelan media massa menjadi tematik utama di dalam karya ini.

Indah M Rafli memberikan ulasan singkat mengenai pertunjukan *Menunggu* yang dipentaskan di Teater Utan Kayu (TUK) Jakarta pada 18-19 Februari 2000 yaitu.

Media massa senantiasa menyuguhkan darah dan air mata. Bahasa tak lagi dapat dipahami. Namun kita tahu bahwa rakyat dibantai, dicekik, dan dhisap darahnya. Manusia dirobotkan. Sistem komunikasi mengalami error. Media massa tak lagi mampu memberitakan apa-apa, kecuali menjadi corong penguasa. Yusril, dosen teater STSI Padang Panjang yang menjadi sutradara pementasan ini, menyadari bahwa pada akhirnya teater adalah sebetulnya refleksi dari persoalan yang begitu jamak dan rumit yang ada di sekitar kita. Aktualisasi di atas pentas yang menghadirkan pelbagai simbol dan karakter, niscaya berada dalam satu wacana dengan kebebasan manusia dalam arti yang seluas-luasnya. Properti tidak hanya berfungsi sebagai setting mati, namun sekaligus menjelaskan diri mereka sendiri: teror, sampah, juga tanah pekuburan. Bahasa tubuh, adegan-adegan akrobatik, menjadikan lakon *Menunggu* sebagai sistem semiotik dalam ruang dan waktunya sendiri. Segala elemen estetik terangkum dalam kesatuan wacana yang tak lagi hanya mencari, melainkan juga memberi dan diberi makna.⁶⁶



Gambar 1. Foto Pementasan *Menunggu*, sutradara Yusril, 1997
(Foto. Alfian Zainal, dokumentasi Komunitas seni HITAM-PUTIH Sumatera Barat)

Eksplorasi tubuh dan ketubuhan dalam karya teater *Menunggu* dimulai pada eksplorasi tubuh yang akrobatik, distorsi dan robotik sebagai bentuk penggambaran tentang tubuh-tubuh yang mewakili kekuasaan, tubuh-tubuh

⁶⁶ Indah M Rafli dalam <http://groups.yahoo.com/group/lintaseni/message/91>, diunduh pada 4 April 2010.

yang mewakili masyarakat yang sakit. Masing-masing tubuh aktor bukan mewakili tubuh keseharian yang mencerminkan tokoh tertentu, tetapi tubuh aktor diposisikan sebagai tubuh yang tidak memiliki identitas dan jenis kelamin.



Gambar 2. Tubuh Distorsi dalam Pementasan *Menunggu*, sutradara Yusril, 1997
(Foto. Alfian Zainal, dokumentasi Komunitas seni HITAM-PUTIH Sumatera Barat)

Eksplorasi Tubuh dan Kata di dalam karya *Menunggu* diawali dengan teks naskah drama yang ditulis oleh masing-masing aktor, kemudian sutradara menyusunnya menjadi rangkaian struktur dramatik cerita. Walaupun dalam perkembangan proses, masing-masing aktor tidak lagi menggunakan naskah drama sebagai rujukan utama. Di dalam proses latihan, hadir teks-teks baru, bentuk-bentuk baru yang disesuaikan dengan tematik pertunjukan. Seperti kalimat bahasa Inggris yang diucapkan oleh salah seorang aktor (Pandu Birowo) sebagai berikut.

*Heaven, literate, growing up, consolidation, territory, publishing, journalist,
headline, miss understanding
We can't find justice in journalistic
We can't find freedom in journalistic
Independence of voice is off the record
Blood every where, kill every where, war every where
Blood, war, kill
Blood, war, kill*

Eksplorasi Tubuh dan Benda merupakan proses ketika para aktor memperlakukan benda sebagai properti yang bergerak (fungsional), dan benda sebagai properti yang statis (dekoratif). Namun, di dalam karya *Menunggu* hampir semua properti seperti koran, bingkai, keranjang di eksplorasi sedemikian rupa sehingga membentuk tekstur-tekstur yang estetik dan artistik di atas panggung.

Karya teater *Tangga* pertama kali dipentaskan pada bulan Juli 2007 dalam Hibah Seni Inovatif Yayasan Kelola Jakarta, bulan September 2007 dipentaskan dalam iven FKI V di ISI Denpasar-Bali. Tahun 2012 kembali dipentaskan di Padang, Jakarta dan Bandung dalam Hibah Seni Keliling Yayasan Kelola Jakarta dan tahun 2013 kembali dipentaskan dalam iven *Indonesian Performing Arts Market (IPAM)* Jakarta.

Proses awal latihan teater *Tangga* pada tahun 2006, berangkat dari eksplorasi tubuh aktor yang mengandalkan dua kekuatan gerak dalam kesenian tradisional Minangkabau yaitu silat dan *luambek*. Dua gerakan ini dipadukan melalui gerakan-gerakan yang distortif melalui gestur-gestur tubuh yang non realistik.



Gambar 3. Distorsi tubuh dalam Pementasan *Tangga*, sutradara Yusril, 2012
(Foto. Topan Dewa Gugat, Komunitas seni HITAM-PUTIH Sumatera Barat)

Eksplorasi tubuh dengan kata, digambarkan melalui peleburan gestur tubuh yang non realistik dengan teks berupa puisi naratif yang diucapkan oleh

beberapa aktor di atas panggung. Prosesnya, bisa gerak tubuh dulu baru mengucapkan teks puisi, mengucapkan teks puisi baru gerak tubuh atau antara gerak tubuh dan teks narasi dilakukan secara bersamaan, sesuai dengan kebutuhan peristiwa.

Eksplorasi tubuh dengan benda (properti) dalam karya *Tangga* merupakan proses penyesuaian tubuh atas benda atau properti yang digunakan. Karya *Tangga* menggunakan properti tangga atau jenjang dengan tinggi tiga meter. Masing-masing aktor memberikan tema atas tangga, misalnya kekuasaan, penjara, jeruji, pondasi, rumah, beban dan lain-lain. Masing-masing aktor kemudian membuat tafsir atas tema yang ditawarkan oleh sutradara.

Karya Teater *Under The Volcano* dipentaskan dalam Olimpiade Teater #6 di Beijing-China pada bulan November 2014. Karya ini didukung oleh Yayasan Bumi Purnati, Kementerian Parekraf dan Rhoda Grauer selaku Dramaturg. Karya ini merupakan pengembangan bentuk estetik-artistik dari karya *Tangga* sebelumnya. Pemanfaatan multimedia dan pencahayaan menjadi pilihan utama. Tema kekuasaan dialihkan kepada tema bencana alam dan lingkungan.



Gambar 4. Bencana alam dalam Pementasan *Tangga*, sutradara Yusril, 2012
(Foto. Gembongbongky, Komunitas seni HITAM-PUTIH Sumatera Barat)

Proses penciptaan teater *Under The Volcano* berangkat dari gagasan tentang fenomena alam dan lingkungan. Alam memiliki persoalan alamiah

yang sulit dikendalikan oleh manusia, misalnya peristiwa meletusnya gunung api, gempa vulkanik dan tektonik, hujan es, tornado, badai *el nino*, tsunami yang berdampak fatal pada lingkungan dan kelangsungan hidup manusia. Berbeda halnya, bencana alam yang disebabkan oleh oknum manusia yang tidak bertanggung-jawab seperti penebangan hutan mengakibatkan banjir, pembakaran hutan yang luas untuk lahan yang menyebabkan kabut asap dan lain-lain.

Proses awal karya ini dimulai ketika tubuh dengan ketubuhannya mencoba melakukan adaptasi dengan ruang alam, membaca alam, melakukan eksplorasi di alam seperti di sungai, perbukitan dan lain-lain. Tubuh-tubuh aktor memberi interpretasi untuk menjadi bagian dari alam seperti menjadi aliran sungai deras, menjadi batu-batu, menjadi tanah, menjadi angin, menjadi tumbuhan, menjadi gelombang dan lain sebagainya. Kemudian, proses membaca alam lewat tubuh ini dielaborasi di dalam proses latihan studio.

Persentuhan antara tubuh dengan kata, berangkat dari kalimat-kalimat puisi yang mengambil tema tentang fenomena alam. Masing-masing aktor bernarasi menyesuaikan dengan peristiwa-peristiwa yang dibangun di dalam karya. Properti utama di dalam karya ini tetap menggunakan tangga, namun tangga tidak lagi memberi makna tentang kekuasaan. Tangga hanya berperan sebagai properti fungsional yang digunakan oleh pemain. Sementara, properti lainnya seperti bakul, piring, tumpukan kain, tikar, payung-payung difungsikan untuk menggambarkan peristiwa pasar. Payung hitam bermakna kematian, kesunyian, kengerian atas bencana yang sedang dialami oleh manusia.

PENUTUP

Tulisan ini merupakan suatu tawaran awal dalam rangka menggali konsep seni yang bernaung dalam istilah lokal dalam praktik penciptaan teater kontemporer yang berbasis pada 'tubuh' di Minangkabau. *Alam Takambang Jadi Guru* yang dipahami sebagai falsafah hidup masyarakat Minangkabau, dalam

hemat penulis mampu diterapkan sebagai salah satu metode dalam praktik penciptaan teater yang berbasis pada 'tubuh' bukan berbasis pada teks verbal naskah drama.

Tentunya, tawaran konsep di atas akan penulis buktikan melalui penelitian di lapangan. Apakah *Alam Takambang Jadi Guru* mampu diterapkan sebagai salah satu teori penciptaan atau metode penciptaan dalam praktik berteater di lingkungan akademisi teater maupun di lingkungan praktisi teater secara profesional di Indonesia, khususnya di Sumatera Barat.

DAFTAR PUSTAKA

- A.A, Navis. *Alam Terkembang Jadi Guru: Adat dan Kebudayaan Minangkabau*. Jakarta: PT Grafiti Pers, 1984.
- _____. (ed). *Dialektika Minangkabau: Dalam Kemelut Sosial dan Politik*. Padang: PT Genta Singgalang Press, 1983
- Anirun, Suyatna. "Konsep Teater dan Penyutradaraan Sebuah Kelompok Studi: Memanusiakan Gagasan-gagasan". Dalam buku *Teater Indonesia: Konsep, Sejarah, Problema*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 2000.
- Anwar, Chairul. *Drama: Bentuk Gaya dan Aliran*. Yogyakarta: Elkaphi, 2005.
- Dimyati, Ipit Saefidier. *Komunikasi Teater Indonesia*. Bandung: Kelir Production, 2010.
- Harymawan, RMA. *Dramaturgi*. Bandung: PT Remaja Rosdakarya, Bandung, 1993.
- Malna, Afrizal. *Perjalanan Teater Kedua: Antologi Tubuh dan Kata*. Yogyakarta: iCan (Indonesia Contemporary Art Network), 2010.
- Pandu Birowo, "Menggugat Kata, Menggugat Wisran : Tinjauan Sosiologi Seni Atas Bentuk Pertunjukan Teater 'Tanpa-Kata' Dan 'Minim-Kata' Di Kota Padang Pada Pertengahan Dekade 90-An". Tesis Pascasarjana Universitas Gajah Mada, 2014.
- Sahrul N. "Teater Tangga dan Cross Culture". Jurnal Gema Seni Vol. II. No. 3 Juni 2007. STSI Padangpanjang: UPT Komindok, 2007.
- Wainwright, Gordon R. *Membaca Bahasa Tubuh*. Yogyakarta-Surabaya: baca!, 2007.

Ornamen Emas: Simbol Resistensi Kebaya Pengantin Tradisional Jawa Di antara Kekunoan dan Kekinian

Yuhri Inang Prihatina
S3 Pengkajian Seni ISI Surakarta

Ornamen emas kebaya pengantin tradisional Jawa kuno dibuat dari sulam benang *gim* pada bahan *velvet* (beludru). Pada masa lampau sulam *gim* merupakan ornamen kebaya pengantin keraton Yogyakarta dan Keraton Surakarta yang bernilai tinggi dan hanya bisa digunakan oleh keluarga keraton atau kalangan atas. Ornamen emas menjadi pembeda sekaligus pemersatu identitas budaya Jawa. Varian ukuran lebar ornamen kebaya merupakan simbol perbedaan kelas sosial dan status pada masa itu. Berkembangnya kebaya pengantin corak keraton Jawa menjadi budaya rakyat berdampak pula pada perkembangan ornamen emas menjadi bentuk-bentuk baru yang memungkinkan diproduksi lebih banyak dan murah baik dari segi teknik perwujudan maupun bahan yang digunakan. Ornamen emas sulam *gim* memerlukan teknik sulam yang *ngremit* menggunakan tangan (*hand embroidery*). Hingga saat ini ornamen sulam *gim* masih bisa ditemui namun keberadaannya pada masa kini semakin langka. Modifikasi ornamen emas dibuat dengan bordir atau sulam menggunakan mesin (*machine embroidery*) ornamen emas tiruan bernuansa klasik yang kekinian. Kebaya pengantin Jawa mengalami berbagai modifikasi desain, namun ornamen emas menjadi simbol resistensi karena tetap bertahan dan menjadi salah satu kekhasan kebaya pengantin tradisional Jawa. Sulam *gim* emas menjadi semakin eksklusif sedangkan bordir bordir meskipun ornamen tiruan mampu menjadi simbol keagungan dan kemewahan busana pengantin tradisional Jawa sebagai wujud pengagungan terhadap raja dan budaya keraton yang agung

PENDAHULUAN

Ketika seseorang menikah menggunakan kebaya pengantin Jawa dia tidak sekedar sedang mengenakan penutup tubuh untuk berpesta merayakan sebuah kebahagiaan. Ada bermacam imaji yang menyertainya, dia sedang menggambarkan, mendefinisikan, mengkomunikasikan identitas budaya Jawa. Kebaya Jawa yang dimaksud dalam artikel ini adalah kebaya pengantin tradisional milik Keraton Yogyakarta dan Keraton Surakarta. Kedua keraton

ini memiliki corak kebaya pengantin tradisional yang berbeda sekaligus memiliki beberapa kesamaan yaitu ornamen emas yang sama. Hal ini disebabkan Yogyakarta dan Surakarta memiliki sejarah yang sama yaitu dari kerajaan Mataram. Ornamen emas di kebaya pengantin Yogyakarta nampak dominan pada *corak* Yogya Putri dan *paes ageng jangan menir*. Sedangkan di Surakarta ornamen emas nampak dominan pada kebaya pengantin *corak* Solo Putri.

Ornamen emas pada masa lampau (kuno) dibuat dengan teknik sulam *gim* yaitu dari benang metalik berstruktur spiral yang memerlukan keahlian tangan yang *ngremet* dan detail (*hand made*). Ornamen emas pada bahan beludru dari sulam *gim* memiliki nilai keindahan dan nilai kekriyaan yang tinggi. Kain beludru dan benang *gim* merupakan tekstil mewah yang hanya dikenakan oleh keluarga keraton atau kalangan tertentu yang memang pada saat itu memiliki kedudukan tinggi dan kemampuan secara ekonomi atau bangsawan-bangsawan kaya. Nordholt (2005: 133) menjelaskan pada abad ketujuh belas dan kedelapan belas peran perempuan sebagai produsen kain digantikan oleh volume impor yang semakin meningkat dari India. Pada saat yang sama makna kain mulai berubah. Kain untuk kemeja dan blus yang diimpor oleh pedagang-pedagang Eropa, Cina dan muslim tidak memiliki konotasi sakral apapun. Pakaian yang terbuat dari kain murah ini digunakan untuk pakaian sehari-hari, sedangkan sutra dan beludru mewah dihiasi benang-benang emas dan perak digunakan oleh orang-orang istana sebagai pameran kekayaan.

Sulam *gim* seperti halnya teknik batik masuk ke Indonesia melalui perdagangan dan politik. *Beludru* dan sulam *gim* masuk ke Indonesia melalui kerajaan Mataram sebelum terpecah menjadi Kasultanan Ngayogyakarta Hadiningrat (Keraton Yogyakarta) dan Kasultanan Surakarta Hadiningrat (Keraton Surakarta). Pada masa itu benda-benda bernilai tinggi hanya mampu dimiliki oleh keluarga keraton termasuk *beludru* dan benang *gim* sebagai ornamen busana kebesaran para raja, ornamen busana upacara ageng dan ornamen lain di keraton.

Kebaya pengantin tradisional Jawa dengan ornamen sulam gim emas awalnya hanya digunakan oleh keluarga keraton kemudian berkembang di luar keraton hingga saat ini. Kebaya tradisional klasik/ kuno dikembangkan, diperluas dan dikombinasikan menjadi dibuat dalam bentuk-bentuk baru yang disebut kebaya modifikasi. Munculnya bentuk baru kebaya modifikasi sekaligus mengaburkan tanda-tanda/ aturan-aturan yang terikat pada kebaya tradisional Jawa kuno. Bentuk kebaya dipanjangkan-dipendekkan, dilebarkan-disempitkan, begitupun dengan ornamen penghiasnya. Hal yang menarik adalah ornamen emas mampu bertahan dari berbagai modifikasi sebagai kekhasan kebaya Jawa. Baudrillard, (dalam Lubis, 2010: 192) Fashion mengikuti cara yang disebut oleh postmodern dengan *pastiche*, yaitu menciptakan fashion baru dengan memperluas dan mengkombinasikan dari fashion-fashion yang sudah ada sebelumnya .

Era Anne Avantie menandai perkembangan kebaya modifikasi di Indonesia secara detail dan teliti pada ornamen-ornamen yang sangat indah dan mewah. Siluet kebaya bertransformasi menjadi siluet baru yang sebelum era Anne Avantie belum pernah tersentuh. Keberanian padu padan pada kebaya baru ini tidak bertujuan untuk menabrak pakem kebaya yang telah ada melainkan menjadi bagian dari pengembangan maupun “pengembaraan” siluet kebaya yang mulai terjadi sejak tahun 2004 (Avantie & Andiyanto, 2012:109)

Sekitar tahun 2007 Anne Avantie mulai berkarya dengan sulam benang *gim* sebagai inspirasi. Anne Avantie menyampaikan bahwa pengrajin sulam benang *gim* mengalami keterpurukan akibat kebaya modifikasi yang dipeloporinya lebih disukai pasar. Keterpurukan pengrajin sulam benang *gim* di daerah Jawa menjadi inspirasi Anne Avantie untuk bereksplorasi dan berkarya dengan ornamen sulam benang *gim* pada karya-karya kebaya. Salah satu kebaya sulam *gim* dikenakan oleh putri Indonesia 2008 dan membawa angin segar di pasar busana pengantin tradisional. Selain itu beberapa pernikahan keluarga keraton Yogyakarta (*royal wedding*) yang sangat sakral dan megah juga menginspirasi desainer-desainer kebaya untuk

memodifikasi busana pengantin tradisional Yogyakarta menjadi siluet-siluet yang lebih bervariasi namun tetap mempertahankan kekhasan ornamen emas yang menonjol.

Kebaya pengantin tradisional Jawa menjadi barang komoditas yang dimodifikasi sesuai keinginan konsumen mengikuti trend, konsumen atau khalayak menjadi tujuan utama. Pada era masa kini konsumen melepaskan diri dari aturan-aturan ketat pakem keraton. Perkembangan desain busana pengantin tradisional Jawa utamanya pada siluet mengikuti trend fashion yang berkembang pada saat busana itu dibuat. Sedangkan kekhasan yang tetap dipertahankan adalah bahan beludru dan ornamen emas. Ornamen emas kebaya pengantin tradisional merupakan simbol resistensi kebaya tradisional Jawa pada era postmodern yang disebut masa kini.

Permasalahan yang diangkat dalam artikel ini adalah bagaimana ornamen emas menjadi simbol resistensi kebaya pengantin Jawa diantara ornamen emas sulam *gim* kuno dan perkembangannya menjadi berbagai bentuk baru tiruan yang klasik dan kekinian. Tujuannya untuk mengetahui aspek yang terkait bertahannya ornamen emas sebagai identitas kebaya pengantin tradisional Jawa di antara kekunoan dan kekinian Untuk mengulas permasalahan digunakan analisis interaksi data etik dan emik yang diperoleh dari telaah teori sosial Nordholt tentang penampilan luar sebagai bagian dari trend, identitas, dan kepentingan, Teori Baudrillard tentang *pastiche*. Teori-teori ini digunakan untuk menganalisis interaksi data hasil riset etik yang dikumpulkan melalui *deep interview* kepada dua orang narasumber perias pengantin adat Jawa, observasi dan telaah dokumen di empat museum di Yogyakarta dan Surakarta serta data etik dan emik tentang sulam dan kriya dalam kebudayaan nusantara (Jawa).

PEMBAHASAN

Ornamen sulam emas pada bahan *beludru* merupakan salah satu ciri yang menonjol pada kebaya ke pengantin tradisional Jawa. Ornamen kuno kebaya pengantin tradisional Jawa disebut sulam *gim*. *Gim* adalah benang metalik

(emas, perak) berbentuk spiral dan lentur yang digunakan sebagai bahan ornamen sulam. Benang *gim* dilekapkan pada bahan *beludru* dengan teknik sulam membentuk motif-motif yang melambangkan kesuburan seperti *pari sewuli*, *lung-lungan*, *modhang*, *mangaran* sebagai ornamen busana pengantin tradisional Jawa.

Pada masa lampau kebaya pengantin bersulam *gim* emas hanya dikenakan oleh kalangan tertentu utamanya pada pernikahan agung keraton. Sulam *gim* diperkirakan sudah berkembang sejak jaman kerajaan Mataram. Pada masa keemasannya Mataram pernah menyatukan seluruh tanah Jawa dan sekitarnya, termasuk Madura. Oleh sebab itu sulam emas *gim* pada bahan *beludru* juga dapat ditemui pada baju tradisional Jawa Tengah dan Jawa Timur yang biasanya dipakai pada acara dan upacara adat seperti busana pengantin dan busana kebesaran di keraton. Busana pengantin tradisional Madura *Legha* juga menggunakan ornamen emas sulam *gim* namun tidak sedominan ornamen sulam emas pada busana pengantin tradisional Yogyakarta dan Surakarta.

Sulam *gim* berasal dari India yang masuk ke Indonesia melalui kerajaan Mataram sebelum terpecah menjadi Kasultanan Ngayogyakarta Hadiningrat (Keraton Yogyakarta) dan Kasultanan Surakarta Hadiningrat (Keraton Surakarta). Pada masa itu benda-benda bernilai tinggi hanya mampu dimiliki oleh keluarga keraton termasuk *beludru* dan benang *gim* sebagai ornamen busana kebesaran para raja, ornamen busana upacara ageng dan ornamen lain di keraton Jawa.

Di Jawa keterampilan membatik berkembang lebih merakyat dibanding sulam. Batik yang berasal dari Keraton berkembang di luar keraton sebagai seni kriya rakyat hal ini dapat dilihat adanya sentra kerajinan batik peninggalan masa lalu di daerah pinggiran keraton. Sementara sulam sendiri berkembang lambat. Berbeda dengan beberapa daerah di Sumatera dan Gorontalo sulam merupakan kegiatan perempuan atau ibu-ibu yang tidak mempunyai kesibukan. Menurut Wacik, (2012: 14) di Sumatera Barat keterampilan menyulam harus dikuasai oleh semua perempuan sebelum menikah dan di

Gorontalo menyulam merupakan kegiatan para gadis yang dipingit, atau kegiatan para istri untuk menghasilkan kerajinan sementara suaminya melaut atau bertani.

Sulam masuk ke Indonesia bersamaan dengan perdagangan dan politik seiring perdagangan sutera oleh Bangsa Cina pada abad XVII. Sejarah ini dikenal dengan istilah jalur sutera (*silk road*) yang menghubungkan daratan Cina hingga Mesir, Itali, dan Eropa yang dilakukan melalui transportasi sederhana. Sedangkan di Indonesia sendiri kegiatan menyulam merupakan bagian kegiatan politik Bangsa Belanda. Pada abad XVII terdapat bukti-bukti tentang teknik sulam dengan corak rantai (setik rantai) di atas kain sutera untuk tujuan ekspor dengan cap yang kurang lebih berarti "Produksi Belanda Hindia Timur" Belanda sendiri merupakan negara produsen utama dibanding negara-negara Eropa lainnya. Antara Belanda dan negara di Eropa lainnya juga terjadi pertukaran gagasan, sehingga saling memperkaya khasanah seni sulamnya masing-masing. Negara Belanda pun memperkenalkan sulaman dan juga menyadap gagasan dari negeri-negeri Timur seperti Cina, Jepang. Affendi, dalam Tim Penyusun Buku Yayasan Harapan Kita (1995: 53)

Pada era *crewel embroidery* abad XVI dan XVII istana dan keluarga-keluarga kaya di Eropa membuat hiasan dinding, perlengkapan rumah tangga, dan pakaian menggunakan sulam. Sulam di Eropa berkembang pesat, sementara di Timur bisa dikatakan seni sulam timur tidak mengalami perubahan namun tetap mempertahankan karakter orientalnya yang khas menggunakan pola-pola kuno dan tidak menghasilkan pola-pola baru di antaranya adalah bangsa Cina, Persia, India dan Jepang yang terkenal dengan keahlian sulamnya yang tinggi (Wacik, 2012: 19)

Di wilayah Attika, Crimea, hingga perbatasan Cina ditemukan pula sulaman Yunani dengan gambar bunga, manusia dan binatang yang terbuat dari bahan gim dan wool. Sulaman gim yang mewah dari kerajaan Romawi hanya dapat diketahui dari berbagai buku kuno. Secara umum perkembangan teknik sulam terbesar berlangsung di daratan Cina. (Abdulah, ____ : 41)



Gambar: 1

Busana Cina dengan ornamen sulam benang *gim* yang sangat halus berukuran lebih kecil dari yang ditemui pada ornamen busana pengantin tradisional Jawa

Sumber: Koleksi Bapak Hartoyo, wawancara dan observasi, Surakarta 24

November 2015

Negara-negara timur seperti Cina dan India memiliki kekhasan *gold work embroidery* atau penggunaan *metallic thread* (benang metalik) emas yang sangat kuat. *Gold embroidery* merupakan salah satu karakter oriental kriya Timur. Penjelasan Affendi dan Abdullah memperkuat hal tersebut bahwa Cina merupakan Negara penghasil sulam yang sangat besar pengaruhnya dan masuknya sulam emas di Indonesia melalui hubungan perdagangan Cina dan Belanda. Indonesia sebagai negara jajahan Belanda melalui politik etis Belanda juga mendapat pengaruh karakter sulam emas.

Hal yang menarik adalah beberapa catatan di atas, beberapa negara baik di Eropa maupun negara-negara wilayah Timur seni sulam merupakan satu bagian karya yang menunjukkan kelas pemakainya. Seni sulam merupakan ornamen pada pakaian-pakaian kebesaran dan bangsawan. Abdullah, (____:46) menjelaskan kegiatan menyulam sudah dilakukan di Ibukota Kerajaan Mataram ketika Serikat Dagang Belanda (VOC) mengunjunginya.

Pada masa itu sejumlah kaum bangsawan sudah memperlihatkan sulaman pada bagian tertentu seperti dada dan pergelangan tangan.

Pada masa kolonial busana tradisional kebaya merupakan kostum bagi semua perempuan karena dikenakan oleh perempuan Jawa, Belanda dan Cina. Pada masa lampau ornamen dan bahan kebaya merupakan pembedanya. Kebaya perempuan Jawa golongan priyayi terbuat dari beludru, sutera dan brokat. Ornamen sulam pada beludru dikenakan untuk acara khusus. Kebaya perempuan Belanda terbuat dari kain katun putih dengan renda dan sutera untuk kesempatan pesta dengan sulam. Sedangkan Kebaya Perempuan Cina terbuat dari katun bersulam yang dikenal dengan istilah kebaya *encim*. Lain halnya dengan kebaya perempuan Jawa kebanyakan yang bukan priyayi atau perempuan pekerja untuk para priyayi mengenakan batik dengan kebaya bermotif *printing*. (Norlindholt, 2005:151) variasi-variasi halus dalam kostum sangat penting untuk memisahkan para perempuan sesuai kedudukan social mereka. Variasi ini mengindikasikan kelompok etnis, pekerjaan, dan status social para pria kepada siapa pemakai kebaya ini terikat.

Selain telaah data pustaka, pencarian data juga dilakukan di empat museum yaitu museum Keraton Yogyakarta, Museum Sonobudoyo Yogyakarta, Museum Ullen Sentalu Yogyakarta, dan Museum Keraton Surakarta. Di Museum Ullen Sentalu banyak ditemui foto-foto kebesaran dan kebaya Jawa dengan ornamen emas. Terdapat artefak kebaya dengan ornamen emas menggunakan sulam payet namun tidak diperbolehkan untuk mengambil gambar. Di museum keraton Surakarta juga hanya ditemui foto-foto namun untuk busana kebesaran raja di Surakarta lebih banyak menggunakan tanda pangkat berbeda dengan yang ditemui pada busana kebesaran raja di Yogyakarta menggunakan ornamen sulam emas yang dominan begitu juga dengan foto-foto ornamen emas pada kebaya di Yogyakarta nampak lebih dominan.

Data tentang artefak sulam *gim* ditemukan di Museum keraton Yogyakarta. Sulam *gim* emas ditemukan pada kursi tempat duduk (*sinewoko*)

di bangsal kencana. Ditemukan artefak busana *supitan* sulam *gim* berwarna emas kuno yang redup. Sulam *gim* ini sama seperti yang ada pada gambar 1 yaitu busana Cina koleksi Bapak Hartoyo baik dari material benang maupun kerumitan teknik. busana *supitan* dengan sulam *gim* meskipun sudah ada sejak pemerintahan HB VIII yaitu masa 1921 – 1939 namun masih terlihat sangat indah dan mewah. Sedangkan artefak busana pengantin tradisional Jawa pada masa lampau tidak ditemui.



Gambar: 2
busana *supitan* (sunatan) GRM Dorodjatun (nama kecil Sultan HB IX)
Sumber: Museum Keraton Yogyakarta 9 september 2015

Untuk memperoleh data tentang kebaya pengantin Jawa Kuno dengan ornamen benang *gim* dilakukan wawancara juga dilakukan kepada Ibu Endah Roesman (63 th), Ketua Harpi (Himpunan Ahli Rias Pengantin Indonesia) Melati Jawa Timur 3 November 2015. Selain perias Ibu Endah Roesman juga kolektor busana pengantin tradisional Nusantara mulai Papua hingga Aceh. Tentang perbedaan dan persamaan busana pengantin Tradisional Jawa Ibu Endah Roesman memberi penjelasan bahwa terdapat perbedaan desain antara kebaya pengantin Solo Putri terdapat *kutubaru* (semacam kain berbentuk kotak pada bukaan kebaya) dan *gir* pada bukaan depan, sedangkan kebaya pengantin Yogyakarta bergaris leher V tanpa *kutubaru* dan *gir*. Ornamen pada kebaya

corak Solo putri menggunakan motif yang disebut merak atau *garudo* pada bagian sudut kebaya dan belakang kebaya. Disekeliling tepian kebaya dan kutubaru juga menggunakan ornamen emas. Sedangkan ornamen sulam pada kebaya Solo putri disekeliling tepi tengah muka, bagian bawah kebaya, ujung lengan dan *ceplok-ceplok* (taburan) motif flora disekeliling kebaya.



Gambar: 3

Kebaya warna hitam untuk corak busana pengantin Yogya Putri

Kebaya warna merah untuk corak busana pengantin Solo Putri

Sumber: Koleksi Ibu Endah Roesman, wawancara 26 Oktober 2015

Sejalan dengan yang disampaikan Bapak Hartoyo, Ibu Endah Roesman juga menjelaskan bahwa semua ornamen kebaya pengantin tradisional Jawa

klasik berwarna emas. Namun tidak ada makna filosofis dari motif ornamen emas pada kebaya pengantin baik Yogyakarta maupun Surakarta. Biasanya mengambil motif-motif batik yang bermakna kesuburan atau bunga-bunga. Motif-motif tersebut antara lain *pari sewuli*, *lung-lungan*, *modhang*, *mangaran*. Tidak ada diketahui aturan tentang lebar ornamen pada busana pengantin baik corak Yogya putri maupun Solo Putri. Bapak Hartoyo menjelaskan bahwa biasanya untuk pernikahan agung keraton menggunakan hiasan yang lebih penuh dan megah. Sementara Ibu Endah Roesman memberi penjelasan bahwa lebar ornamen tergantung dari si pemesan busana tersebut, kalau mampu (kaya) biasanya minta lebih penuh ornamennya juga panjang kebaya yang sampai mencapai 4 meter (ekor) dan pada bagian ekor juga diberi ornamen emas. Hal ini sesuai dengan yang dijelaskan Condronegoro, (2010: 30) bahwa perbedaan kecil yang terdapat pada busana seperti lebar ornamen pada baju atau lebar garis pada kain dodot akan menunjukkan derajat yang berbeda dari pemakainya

Untuk menjelaskan resistensi ornamen emas berikut adalah empat contoh busana pengantin tradisional Jawa pada masa sekarang. Pada gambar 1: Pernikahan putri Sri Sultan HB X, GKR Bendara dan KPH Yudanegara mengenakan busana pengantin tradisional Yogyakarta corak *paes ageng jangan menir* yang sesuai pakem (aturan baku). Gambar 2: Pernikahan putra presiden Joko Widodo, Gibran Rakabuming dan Selvi Ananda yang berasal dari Solo mengenakan busana tradisional Surakarta corak Solo putri modifikasi. Modifikasi terletak pada desain kebaya yang panjang berekor dan ornamen *garudo* yang dihilangkan pada bagian bawah kebaya sedangkan pada beskap tidak banyak dirubah. Gambar 3: Pernikahan artis dan ustadzah Oki Setiana Dewi mengenakan busana pengantin tradisional Jawa modifikasi busana muslim. Gambar 4: busana pengantin yang dikenakan oleh masyarakat biasa mengenakan busana pengantin tradisional Jawa modifikasi.



Gambar 1



Gambar 2



Gambar 3



Gambar 4

keempat gambar di atas menunjukkan persamaan sekaligus perbedaan yaitu busana pengantin mewakili identitas pemakainya baik itu secara estetis maupun sosial. Pernikahan keraton masih memegang erat pakem kebaya pernikahan sementara di luar keraton kebaya dibuat sesuai imaji apa yang akan disampaikan pemakainya terkait trend, identitas dan kepentingan tanpa mengindahkan aturan-aturan pakem. Persamaan yang dimaksud adalah

masing-masing busana memenuhi nilai-nilai keindahan baik isi maupun fungsi yang menyatukan suatu identitas budaya yang sama yaitu budaya Jawa.

Dalam berbagai bentuk modifikasi ornamen emas menjadi simbol resistensi karena tetap bertahan dan menjadi salah satu kekhasan kebaya pengantin tradisional Jawa. Sulam *gim* emas menjadi semakin eksklusif sedangkan bordir meskipun ornamen tiruan mampu menjadi simbol keagungan dan kemewahan busana pengantin tradisional Jawa sebagai wujud pengagungan terhadap sentralistik budaya keraton. Sejalan dengan hal tersebut Gustami, (2007: 239) menyatakan bahwa Legitimasi dominasi kultural kebudayaan keraton atau budaya priyayi atau budaya agung dan budaya alit rakyat kecil kemudian diwujudkan dalam bentuk-bentuk simbol sebagai tanda status, seperti gelar kebangsawanan, pakaian adat tradisi, bentuk rumah tinggal, adat, gaya, dan pergaulan hidup. Demikian pula predikat *endah*, *adiluhung*, *edipeni*, yang dikukuhkan untuk seni keraton (Gustami, 2007: 239)

Benang gim merupakan ornamen yang eksklusif, keberadaannya saat ini semakin langka. Kerumitan teknik pengerjaan dengan tangan atau *hand made* (*hand embroidery*) dan mahalannya benang menjadi penyebabnya. Meningkatnya peminat busana pengantin tradisional Jawa menyebabkan adanya modifikasi pada perwujudan ornamen emas menggunakan teknik-teknik yang lebih sederhana seperti bordir (*machine embroidery*) yang merupakan produk tiruan bernuansa klasik yang kekinian.

Inovasi ornamen emas tidak sepenuhnya mengacu pada bentuk ornamen busana tradisional yang klasik namun lebih mementingkan nilai-nilai estetis sesuai trend yang berlaku pada masa saat busana itu dibuat. Busana pengantin modifikasi diciptakan berdasarkan trend yaitu bagian dari pola *pastiche* sehingga mengaburkan pakem-pakem busana pengantin tradisional Jawa. Ornamen yang awalnya hanya dibuat berwarna emas, dibuat dengan berbagai warna metalik seperti perak atau penggabungan dari keduanya dikenal dengan istilah silih *asih*. Busana pengantin tradisional Jawa modifikasi diciptakan tidak lagi harus terikat pakem namun mengacu pada karakter pemakai busana

pengantin secara personal, bentuk lebih bebas dan lebih variatif. Bentuk-bentuk kebaya modifikasi seringkali merupakan penggabungan dari dua jenis corak busana pengantin Yogya Putri dan Solo Putri. Modifikasi merupakan salah satu upaya agar ornamen emas kebaya pengantin tradisional tetap lestari keberadaannya. Baik ornamen sulam *gim* maupun ornamen emas bordir memiliki tempatnya masing-masing dalam khasanah busana pernikahan adat Jawa.

KESIMPULAN

Ornamen emas sulam *gim* mengalami perkembangan menjadi produk budaya baru sebagai tiruan yaitu ornamen bordir dengan kekiniannya. Hal ini menunjukkan bahwa ornamen emas mampu bertahan sebagai bagian dari budaya keraton yang kemudian menjadi budaya rakyat. Kebaya pengantin Jawa mengalami berbagai modifikasi desain, namun ornamen emas menjadi simbol resistensi karena tetap bertahan dan menjadi salah satu kekhasan kebaya pengantin tradisional Jawa. Sulam *gim* emas menjadi semakin eksklusif sedangkan bordir meskipun ornamen emas tiruan mampu menjadi simbol keagungan dan kemewahan busana pengantin tradisional Jawa sebagai wujud pengagungan terhadap raja dan budaya keraton yang agung

KEPUSTAKAAN

- Avantie, Annie & Andiyanto. 2012. *Behind the Scene Pagelaran Dua Dasawarsa Annie Avantie Damai Negeriku Kolaborasi Kebaya Anne Avantie dan Sanggul Kontemporer Andiyanto*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama
- Abdullah, Farid. _____. *Teknik Produksi Rajut dan Bordir*, Bandung: Penerbit ITB
- Condronogoro, Mari. 2010, *Memahami Busana Adat Kraton Yogyakarta Warisan Penuh Makna*, Yogyakarta: Yayasan Pustaka Nusantara
- Feldman, Edmund Burke, (1967), *Arts As Image and Idea*, Prentice, Hall Inc., Englewood Clift, New Jersey.

- Gustami, SP. 2007, *Butir-Butir Mutiara Estetika Timur Ide Dasar Penciptaan Seni Kriya Indonesia*, Yogyakarta: Prasista
- Lubis, Akhyar Yusuf, *Postmodernisme Teori dan Metode*. Jakarta: PT RajaGrafindo Persada
- Nordholt, Hnek Schulte, 2005. *Outward Appearances Trend, Identitas, Kepentingan*, Yogyakarta: LKIS
- Rizali, Nanang. 2006. *Tinjauan Desain Tekstil*. Surakarta: LPP UNS dan UNS Press
- Sunaryo, Aryo. 2009. *Ornamen Nusantara Kajian Khusus Tentang Ornamen Indonesia*. Semarang: Dahara Prize
- Tim Penyusun Buku Yayasan Harapan Kita. 1995. *Kain-Kain Non-tenun Indonesia*. Jakarta: Penerbit Seri Buku Indonesia Indah
- Wacik, Triesna Jero. *Adikriya Sulam Indonesia Indonesian Embroidery Heritage*. Jakarta: Yayasan Sulam Indonesia

Narasumber:

- Hartoyo (60 th), Perias Pengantin Keraton Surakarta dan Dosen Isi Surakarta, wawancara 24 November 2015 di Surakarta
- Endah Roesman (63 th), Ketua Harpi (Himpunan Ahli Rias Pengantin Indonesia) Melati Jawa Timur, wawancara 3 November 2015 di Surabaya